广州大学人文学院 主办

国家一级学会乐府学会会刊

中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊

樂府學

第十七辑

吴相洲 主编



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊

樂府學

第十七辑

吴相洲 主编

国家一级学会乐府学会会刊
广州大学人文学院 主办


社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

乐府学. 第十七辑 / 吴相洲主编. -- 北京 : 社会科学文献出版社, 2018.8

ISBN 978-7-5201-2850-6

Ⅰ. ①乐… Ⅱ. ①吴… Ⅲ. ①乐府诗-诗歌研究-中国-古代 Ⅳ. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 118992 号

乐府学(第十七辑)

主 编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
项目统筹 / 宋月华 杨春花
责任编辑 / 周志宽

出 版 / 社会科学文献出版社 · 人文分社 (010) 59367215
地址: 北京市北三环中路甲 29 号院华龙大厦 邮编: 100029
网址: www. ssap. com. cn
发 行 / 市场营销中心 (010) 59367081 59367018
印 装 / 三河市尚艺印装有限公司

规 格 / 开 本: 787mm × 1092mm 1/16
印 张: 19. 25 字 数: 326 千字
版 次 / 2018 年 8 月第 1 版 2018 年 8 月第 1 次印刷
书 号 / ISBN 978-7-5201-2850-6
定 价 / 79. 00 元

编委会

目 录

年会专稿

礼乐考察

海外乐府学

文学研究

体式探讨

文献研究

学术讯息

Contents

Literary Researches

Styles of Yuefu Poetry

Literary Text Researches

The Society of Yuefu Poetry Studies

年会专稿

开幕词

吴相洲

（广州，广州大学文学院）

各位领导、各位嘉宾、各位代表：

李昌集会长领导下的团队经过长时间筹备，第三届乐府学年会暨第六届乐府歌诗国际学术研讨会如期在徐州召开。我高兴地看到，海内外嘉宾齐聚一堂：有来自海峡对岸的廖美玉老师、杨明璋老师，来自日本的长谷部刚老师、柳川顺子老师，来自音乐史学界的李健正老师、项阳老师、李玫老师、李铠老师，是各位的到来使大会得以顺利召开。

感谢李昌集会长及其团队长时间的努力。在徐州召开乐府学年会有着特别重要的意义。这是乐府学年会第一次在京外举办。徐州是有山有水有文化的地方，与乐府诗有着特殊的渊源关系。汉高祖《大风歌》诞生地沛县就在徐州境内，项羽为西楚霸王，就在徐州建都，汉代楚王也以彭城为都城。汉初乐府带有很强的楚风色彩。《汉书·礼乐志》："汉《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作。凡乐，乐其所生，礼不忘其本。高祖乐楚声，故《房中乐》，楚声也。"楚歌有特殊名字，梁元帝《纂要》曰："齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，浮歌曰哇。"一些著名清商曲都和徐州有关。汉画像石里面很多歌舞场面是我们追寻汉代乐府音乐形态的重要资料。所以乐府学会年会在徐州举办，有着特别重要的意义。

我简要汇报两年来学会的工作。这两年我们取得了一系列成绩：学会各项日常工作都在顺利进行当中，近期马凯副总理还过问过乐府学会情况，我还专门写了汇报材料。年初学会会刊《乐府学》被南京大学中文期刊研究中心列为CSSCI来源期刊，使我们有了更加像样的交流阵地。"《乐府诗集》整理与补编""《乐府诗集》续编"项目在进行中，"明代乐府诗学"等一批乐府学选题得到国家社科基金立项。光明日报《文学遗产》栏

目有专栏发表有关乐府学论文，《民族文学研究》每年都刊发乐府学论文。

这两年学会也有重大损失。2017 年 1 月，学会顾问傅璇琮先生去世，我们以学会名义发去了唁电并参加了告别以及纪念活动。2017 年 5 月原《乐府学》编委彭庆生先生去世。我都写了纪念文章，分别发在 2017 年和 2018 年《唐代文学研究年鉴》上。这次打印出来附到论文集后面，以表达我们的怀念之情。他们的去世，使我深切感受到，学会是我们大家的，是整个学术共同体的，很多人都为之付出了心力，我们有责任把学会建设得更好。

2017 年是乐府学会第三届年会，乐府学会成立已经四年，需要换届。为此我们已经做了一些准备，向教育部做了报备。乐府学刚刚起步，参加年会还没那么高的荣誉感，但从长远看，乐府学会吸引力一定会不断得到提升。

与那些资源枯竭型学问不同，乐府学研究有太多的学术增长点。大量典籍需要整理，大量公案需要判断，乐府文学史、乐府学史、《乐府诗集》整理和续编等，都有待同人大力推进。我粗略看了大家的文章，很有新意，相信通过交流而各有所获。

预祝大会圆满成功！

关于乐府歌诗研究的几点思考

赵敏俐

（北京，首都师范大学文学院）

尊敬的各位先生，大家好！今天非常荣幸在这里给我安排一个发言的机会。我讲几个问题，供大家参考，请同仁们批评。

首先，我想谈一谈乐府歌诗的概念问题。我们这个团体叫乐府学会，我们研讨会的题目一直有两个，一个是乐府学会的年会，现在是第三届；另一个更早的名称是“乐府与歌诗”国际学术研讨会，目前已经是第六届了。之所以把乐府和歌诗联系在一起，是因为乐府学相对来说是概念更为明确的范畴，而歌诗的范畴相对来说要宽泛一些。不论是乐府还是歌诗，我们都应该有一个清晰的思考和明确的界定。“乐府歌诗”这一概念有狭义和广义之分，所谓狭义的乐府歌诗，一般讲就是以郭茂倩《乐府诗集》为主，还有一些扩展。在这样的基础上，我们把它称之为乐府诗，还建立了乐府学。郭茂倩《乐府诗集》收录从汉代到唐代被他称之为“乐府”的诗，这是最狭义的“乐府诗”范畴。再将其扩展些，如汉唐以来与乐府诗有关却没有被收入《乐府诗集》中的作品，特别是宋代以后的一些作品，也可以纳入“乐府学”研究的范围中来。这是狭义的“乐府歌诗”概念。而广义的“乐府歌诗”则应该从“乐府”这一国家礼乐机构的建设及其功能的角度入手考虑。我们知道，根据出土文献和相关记载，“乐府”这一机构，早在秦代就已经出现了，然而大规模地把乐府当作有影响的礼乐文化机构来建设，还是从汉武帝的时候开始的。但是到了西汉末年汉哀帝罢乐府，一直到东汉以后，“乐府”这一名称，就再也没有作为国家礼乐机构正式出现过，但是“乐府”这一名称却获得了长久的生命力。古人为什么把“乐府”这个概念传承下来了呢？原因就是自汉武帝扩充乐府功能之

后，赋予了“乐府”特殊的文化功能。“乐府”不仅仅是一般的歌舞艺术表演，实际上承担着礼乐文化建设的作用。如果从这一角度来讲，我们在讨论乐府学作为“乐府”二字的文化本质时，就应该考虑到这样一个因素，它不仅仅是文学的研究范畴，其实还和国家礼乐文化建设相融合。从这一角度来思考的话，我们需要把“乐府歌诗”的研究范围做更大的拓展。中国从周代社会开始，就特别强调礼乐文化建设，周代社会的乐官机构就是汉武帝时代的“乐府”的前身，二者在国家的礼乐文化建设方面有着共同的职能。而周代礼乐文化留传下来的主要文献就是《诗经》，《诗经》分为“风”“雅”“颂”三个部分，“颂”就是宗庙乐歌，“雅”就是朝廷的乐歌，“风”就是各地的世俗民情的乐歌。如果按照“风”“雅”“颂”的分类来看，汉代以后的乐府，包括郭茂倩《乐府诗集》收集的乐府诗，基本上不出这三大类。朝廷的、宗庙的祭祀乐章，在《乐府诗集》中是第一部分。接下来就是文人的一些创作，关乎国家政治兴衰的一些乐府诗，还有表达世俗民情的诗。所以从这个角度来讲，我们应该把“乐府歌诗”的概念扩展到先秦时代包括《诗经》在内的“乐歌”，只有如此，我们才能对“乐府歌诗”的发生发展及其艺术本质做出探本溯源的研究。而这也正与我们最早使用“歌诗”这一概念的初衷一致，有利于我们更好地建构“乐府歌诗”的研究体系。这和我们所要追求的学术目标有直接关系，和我们建立乐府学会的宗旨有直接关系。

其次，乐府学会和乐府学、乐府歌诗的学科归属问题。我们现在所做的乐府学研究，从我和吴相洲老师一开始做这方面的学术探索的时候，当时提出的是“歌诗”的概念。我们第一次会议的名称是“中国诗歌和音乐关系学术研讨会”，后来提出了“歌诗”的概念，又提出了“乐府”的概念，从这个角度来说，乐府学和歌诗的研究应该是综合性的艺术类的学科，而不单单是文学学科。因为我们首先要考虑到音乐学方面的问题，要考虑到语言学方面的问题，还有礼乐制度方面的问题。但是现在学科的划分都比较细致，在文学院内部，古代文学和现当代文学，更有甚者分为先秦文学、唐宋文学、元明清文学，互相之间都不太来往。这样的话就影响了乐府学的发展，因为乐府学和歌诗研究不是这样一种状态，所以我和吴相洲老师当时就有了明确的想法，我们应该和音乐学界的学者一起，共同探讨。基于这样的认识，前几次会议，我们邀请国内外著名的从事音乐学研究的专家学者，如赵宋光先生以及音乐学院的诸位同仁。我们建立了非

常好的合作友谊，如多次参会的李健正先生，一直特别支持我们。我觉得在李健正先生、项阳先生、李玫先生等诸多音乐学界的同仁支持下，使得我们乐府学会不再是单纯的文学研究机构，而是和音乐学家一起做的工作。所以从学科的归属来讲，乐府学应该属于交叉学科，或者称之为综合学科，如果更准确地说，可以把乐府学称为一种综合性的艺术。现在的情形是，参加我们会议的基本上还是以文学研究者为主，论文集中讨论的问题有一个非常明显的特点，就是在以文学研究为主的基础上，向音乐学扩展。涉及一些礼乐制度方面的问题，但是我觉得可能还是远远不够的。因为如果没有音乐学、没有从事礼乐制度研究者的参与，想要把乐府学作为当代显学，还有很大的距离。所以我希望以后开会的时候，能够邀请相关学科的学者参加我们的会议，从事文学研究的人再往外走一步，多做一些扩展。就我个人而言，想和音乐学界的学者一起进行交流，现在还有一些困难。首先就是学科的局限，对音乐学界不太了解，有时候很难请到相关学者。我们之前下了很大力气邀请中国文化艺术研究院、中国传媒大学、中国音乐学院等单位的学者，但这些联系建立的还不够广泛。我希望我们将来能够建立更多的联系，也希望项阳老师、李健正老师在这方面给我们提供更多的支持。这一点特别重要。还有一点，在会议研讨过程中，往往是音乐学家有一套话语体系，文学研究者另有一套话语体系，虽然参加的是同一个会议，但有时候并没有真正意义上的交流。如何才能开展深层次的交流，是不是可以设计一些相关的课题一起来做。这样效果可能更好一些。

最后，乐府歌诗的研究方法和目标。我们主要从文学的角度研究的多一些，所以我觉得我们的思路不是特别开阔。吴相洲老师在这方面已经建立了比较完善的学科体系，比如他把乐府学划分为三个方面：文学、音乐学、文献学研究。在这三个大的研究层面上，又分为八九个具体的研究方向，这在这些年来乐府学研究方面起了非常大的作用。我们很多学生的毕业论文、会议论文都是按照这个体系来做的。如果再往下发展的话，我想还是应该再做一些扩展，既然乐府学不属于单一的文学学科，也不仅仅是文献学、音乐学学科，而是一个综合学科，我们就应该进一步考虑这一学科的特点，要考虑我们研究乐府学、研究文学和音乐学的区别到底在哪里，最后阐释的关键在哪里。举例来讲，比如我们要研究汉乐府《陌上桑》，要弄清它到底是做什么的，光靠文学的研究是不行的。过去人们解

释这首诗，大多都认为这首诗说的是一个荒淫无耻的太守，看见了一个美丽的采桑姑娘，就要调戏她，而采桑姑娘义正辞严地拒绝他的故事。这种阐释方式基本上就是文学的阐释，而且是带有鲜明的具有时代色彩的政治思想阐释，这个阐释方法在很大程度上和阐释杜甫的诗似乎没有什么区别。站在文学的角度讲，这一解释也是有道理的，而且很符合近百年的文化思潮。但是光有这种阐释是不够的，我们还要从音乐的角度再仔细想一想。根据文献记载，《陌上桑》这首诗当时是用来歌唱表演的，而不仅仅是纯粹的一首文学作品。我们现在所看到的歌辞只不过是这个表演艺术的文字写本，并不是它的全部。它属于“清商三调”中的一曲，它的表演程式很复杂，至少有七八种乐器参与，全诗分为“三解”，亦即三个段落。由此我们就会发现，我们过去把《阳上桑》当成是一首简单的民歌的说法可能是有问题的。根据历史文献上所记载的清商三调的表演场合来看，它不会是出自民间的“街陌谣讴”，而应该是那个时代的歌舞艺术团体的创作与表演，而且更大的可能是在当时的宫廷贵族和富商大贾之家的演出节目，用于他们的观赏与娱乐，是当时的“流行艺术”。由此我们就会再做进一步的追问：这些汉乐府诗在当时到底是做什么用的？它们的创作目的是什么？艺术本质是什么？我认为，乐府歌诗的研究所以是综合艺术研究，就因为乐府歌诗本身的复杂性，这就涉及我们对于这些乐府歌诗的本质的理解，需要做更深入的理论思考，这样才能建立更加完善的学科体系。

还有一点，我们把乐府定义为礼乐文化机构，乐府诗中有很多和礼乐文化相关。它们在当代的文化建设当中有什么意义吗？我们总说中国有三千年的文明，我们是礼仪之邦，可是到现在为止，我们的礼乐文化还没有很好地建立起来。我们读《诗经》总是感叹，在周代社会竟然产生了像《鹿鸣》这样高雅而又优美的迎宾曲，在中华民族早期的文化建设当中发挥了重要作用。现在社会的流行歌曲和音乐很受人喜欢，影响也很大，但是在今天我们还缺少像《鹿鸣》这样优秀的歌诗用于当代的礼乐文化建设，是不是我们的乐府学会做一些这方面的思考。

以上所言，仅是个人几点不成熟的想法，敬请批评指正，谢谢各位！

乐府学研究的当下和走向

——第三届乐府学年会暨第六届乐府歌诗国际学术研讨会总结发言

李昌集

（徐州，江苏师范大学文学院，221116）

各位同仁：

我受吴相洲会长的委托，对本次学术研讨会作一个简要的总结。我想谈一谈参加这次会议的感受和一些想法，与诸位同仁交流，请各位指正。

这次学术研讨会提交的论文有64篇，其中27篇是对乐府诗等各类音乐文学的研究，37篇是对乐府制度、运行活动等今天统称为“乐府文化”的研究，反映了当前乐府学研究的基本格局，体现了当下学术语境中乐府学研究的扩展。

“乐府学”，是古代的一门传统学问，而明确提出“乐府学”这个学术概念并为学界接受，是近十几年的事。2013年，乐府学会经民政部批复成立，《乐府学》创刊；2015年，吴相洲《乐府学概论》（专著）、《乐府相关概念辨析》（论文），从内容到方法论对作为一个学术领域的“乐府学”予以了框架性阐释。此前相当长一段时间里，文学界所言的“乐府”通常是“乐府诗”的省称，而今天“乐府学”范畴的“乐府”，是一个多视域、多层面的综合概念：其原本专指对象，为汉代中央设立的司乐机构及所辖军队到地方的司乐系统，此后从魏晋南北朝直到清，中央、军队、地方的司乐机构有不同的名称，性质上则与“乐府”一脉相承，或时而以“乐府”概称之。乐府之“乐”，从文化属性言，包括雅乐和俗乐；在乐用场合和功能类别上，有祭祀乐、燕乐、军乐，等等，既有庄重的仪式功能，又有活跃的娱乐功能；在乐种曲类上，有横吹乐、鼓吹乐、相和歌、清商乐，等等；在表演艺术形态上，包括器乐、歌乐、舞蹈和广义的戏剧，是音乐、文学、舞蹈的交融组合；在文学层面上，乐府诗歌涵盖了庙

堂文学、文人文学和民间文学；在社会文化学意义上，乐府是一种文化制度和行政制度，乐府活动是中国古代文化运行的一种方式；在文化精神上，乐府文艺既宣示中国古代的文化信仰、集体意志、普遍情感，同时也表达个体的生活经验、认知观念和生命感悟。

上述“乐府”概念的内涵和外延，已成当今学术界的共识。近若干年来，各种乐府学专著和《乐府学》等学术刊物发表的论文，呈现了当代乐府学超越以往乐府研究范围的趋势，本次会议提交的论文，研究内容涉及历代乐府文化的活动场境和行为主体，各种文学形式和表演形式；涉及乐府文化在历史运行中的延续、演化、发展和变易。本次学术会议可谓当代乐府学的现状和走向的一个信号：乐府学，已成为一门具有自身体系的学术领域，兼容社会学、文化学、历史学、艺术学、音乐学和文学，是古代中华文艺学的一个重要分支。乐府学研究的现状和走向，突破了过去较单一的文学研究格局，在一个更广阔的视野中进行更丰富、更细致的多元探索，将文学、艺术、文化的研究贯通为富有生气、富有意味的当代“乐府学”。

本次研讨会反映的另一个有意味的趋向，是学人们研究视野的扩展和对新视角、新方法的追求。在文学研究方面，既有长期以来我们习惯的研究模式，如单篇名作的解析和考证、乐府诗作家的专案研究等，其中既有大家熟悉的作家如杜甫的歌行、孟郊的乐府诗，名篇如《木兰诗》《陌上桑》《病妇行》《妾薄命》《蜀道难》等，也有以往关注较少的作家，如南朝僧人惠休、女诗人梁佩兰的乐府诗。在讨论中，争议比较激烈的是关于《九歌》的作者问题，这是乐府学应当关注的乐府文学史源中的问题。20世纪，朱东润先生等即提出了对《九歌》作者的质疑，若干年来，中、日学者围绕屈原和楚辞作者进行了激烈的争论。张树国从《九歌》文本的深度解读入手，结合其他资料提出自己的见解，引起了同仁的热烈争论，是个好气象！有争论，才是生气勃勃的学术研讨会。对一些问题，我们不指望一次会议、一次争论就能解决问题，甚至不指望在短期内取得共识，优秀的学者总会有一种学术自信和一种学术固执，我们应该提倡学术自信，尊重和包容学术固执，有争论才会引发进一步研究，从这个角度说，学术争论比结论更有意义。

对文学题材予以多层面、多角度解析，是文学研究不可或缺的常规命题。日本学者柳川顺子从文学题材和书写内容的角度，对魏晋乐府诗与说

唱艺术的关系进行了探讨，展示了一个富有启发意义的新视角。台湾学者廖美玉研究的乐府农事诗，是近来不少学人关注的题材，在我今年评审的国家社科基金项目中，就有三项申请农事诗研究的选题。一段时间以来，文学题材的分类研究呈现出扩展和细化的趋势，例如将田园诗中的“田”和“园”再分为“农事诗”和“园林诗”，农事诗又细分为描写农人劳作的农事诗和文人叙述自己耕作的“稼圃诗”，等等。诗歌题材分类研究的细化，有助于文学研究的深入，在积累了相当成果后，或许会出现这样一个图景：建立一个古代文学题材分类的大数据库，对古代文学的题材分类进行全面的梳理和呈现，对不同文体、不同时代、不同创作群体的各类文学题材作品的数量和比例予以对照分析，可以对古代文学和文学史获得更细致的认知理解，并开发出若干有意义的新命题。这是一个浩大的学术工程，需要学人们一步一个脚印，从一种文体、一个时期、一个地方、一个群体做起。当然，我们也要进行一些学理思考：文学题材分类的依据和标准是什么？怎样的分类才是有意义的分类？“类”分得越细，就越会碰到“类”的交叉问题，如何处理？对此，西方的文学母题研究提供了一定的学术经验，同时更需要我们探索和建构符合中国古代文学实际的研究框架和学理体系。

文学创作主体的群类研究，是近些年来文学研究的新动向之一，也是本次会议讨论中涉及的一个话题。在文学的各种分类研究中，必然会直接间接涉及对应的作者群类，当我们将乐府文学划分为庙堂诗歌、民间诗歌和文人诗歌时，实际上也就包含了对作者群类的划分。近几十年来，文学创作主体的群类研究在一个新的层次上展开，20 世纪 90 年代，在关于“俗文学”和“俗文学史”的讨论中，学界对“俗文学”的定义、范围、作者群的划分进行了讨论和争辩，观点纷纭，至今还是个悬而未决的问题，但大家都认同这样一个观点：无论雅、俗文学，仅仅进行作家的个体研究是不够的，即使是无主名的民间俗文学，创作主体也有乡村群体和市井群体的分类，二者的迁徙流动与交叉影响是一个富有意味的研究命题。文学史进程和演化的内在逻辑，在作者类群的研究中可以获得更深入的理解。正是在这样的学理意识中，基于各种视角的作家群类研究纷纷展开，如女性文学、地缘文学、家族文学、僧尼文学，等等，乐府文学的研究，也正在加强对这一研究的关注。需要进一步思考的是：创作主体的群类研究，不能仅仅停留在表层，把群体研究变成老一套个体作家解说的“群组

合”。在具体操作上，也有些问题需要解决，如有些诗歌作者的群体分属并不简单明朗，尤其是民间诗歌——如乐府民歌中以女性口吻书写的无主名作品，是经过采录后的文本样式，在什么程度、什么角度、什么意义上可视为民间女性创作的“女性文学”？魏晋南北朝文人的拟乐府古题，从地缘作家的角度分类比较好处理，如果以社会身份分类，若干作者一生经历了上层与下层、仕宦与隐逸的交叉转换，考虑的因素就要多一些了。这就涉及群类划分的不同角度、不同层次和划分的意义，共时性群体与历时性群体的“群类”意义的区别，以及其“群”生成的不同条件和机制。作者的群类研究比个体研究涉及的内容更丰富，关系到时代大语境与不同群体小语境之间的呼应或相斥的复杂关系，需要我们进一步探究和深入思考。

乐府诗歌的传播研究，是本次学术会议一个醒目的话题。日本学者长谷部刚，提供了中国乐府诗歌在日本的传播及日本乐府文学本土化生长的概貌，中国年轻学者文艳蓉讲述了《新乐府》在日本的流传与受容，是同仁们接触不多的话题。中国古代文学的域外传播和汉文化与外族文化的交流，是近几十年来古代文学研究开拓的新领域，本次会议论文中也有汉、胡音乐交流的论题，在乐府学领域，目前我们关注的还不多。在传播媒介上，乐府的特色当行是乐舞表演，本次会议论文中关于房中乐、两晋鞞舞、唐代燕射乐、破阵乐的研究，可谓乐府学中的专属课题。朱存明和他的研究生提供的汉画像石中的乐舞图像资料，为乐府文化的表演传播提供了一个新的考察路径。以图像、器物为媒介的文学传播和文化扩散，是20多年来文学研究界兴趣盎然的新面向。以文学典故为题材的古代绘画、绘画中的题诗题词、宋代瓷枕上民间书写的诗词、明清戏曲绣像本和连环画，一些瓷器、笔筒、壁画、砖画中与文学相关的图像，正在进入文学研究者的视野。在汉画像石和敦煌壁画中，有很多与乐府文化相关的音乐、舞蹈现场的图像资料，可谓乐府学研究的“图像资料库”，与文献中描述的乐府表演可以相互参证，使我们的研究更有深度，更有趣味。

本次学术会议的一大亮点，是音乐学层面的乐府学研究。李铠先生向大会报告了《红楼梦散套曲谱》与宋词元曲及当代地方传统音乐之曲牌的比较研究，李健正先生介绍了一种自己创立的古曲记谱法，老骥伏枥的精神令人感动。音乐学专家李玫的论文和大会发言，引起了大家的浓厚兴趣，其对七言诗体起源的音乐考古学研究和学术猜想，具有重要的学术价

值和方法论启示。文化考古学是文化人类学的重要学术方法，李玫将之引入音乐与诗体关系的研究，令文学界同仁耳目一新。七言诗体的起源，是长期以来文学界不断探讨的问题，论者持说不一，有的认为与音乐相关，也有的认为歌辞体式并非是音乐形式的派生，认为原生态的口头传唱，歌词与音乐是弹性的结合，没有绝对不可变的对应关系，起源于民间的七言诗体是在书面记录中修饰后的样式。故有一种观点认为七言诗体源于战国荀子《成相篇》，是采用杂言体民歌中的七言句式重新建构的韵文样式；还有一种观点则认为七言体是抽取了楚辞中七言句式而重新建构的诗体。两种观点虽有差异，但共同之处则都认为七言体的发生与音乐没有直接的关联，至于后世民歌的七言体，则是经过整合重构后的七言体向民间的反扩散。这就使我们思考：怎样将音乐学界和文学界的研究观点统一起来？如果有矛盾，矛盾的关节点在哪里？怎样寻找一个双方都能接受的对话切入口？我个人认为，李玫的研究很值得我们文学研究者汲取，而音乐学界和文学界同仁联手进行音乐文学的研究，是本次学术会议最有意义的亮点之一，希望今后能在共同研究中建构起一个科学的、符合中国古代实际的音乐与歌辞文体关系的学理框架。

本次会议提交的论文，在研究对象的时间段上几乎覆盖了整个中国古代，研究的乐府诗歌涉及“唐乐府”“宋乐府”和明人的“新乐府诗”。在近十多年来的文学博士和硕士学位论文中，也出现了“唐乐府”“宋乐府”“明乐府”“清乐府”的研究，说明当下学界的“乐府文学史”概念较以往有了很大拓展。20 世纪 70 年代我读大学的时候，“乐府文学史”主要是汉魏六朝的断代概念，萧涤非先生的《汉魏六朝乐府文学史》，当时中文系的学生大概都读过。在相当一段时间里，我们的古代文学史常识是：乐府诗歌是汉代诗歌史的主体，魏晋南北朝的诗歌史，则是雅俗两脉的乐府诗歌、文人拟乐府和徒诗的并举同行；隋唐以后至清，诗史以文人诗为主流，虽然唐代的“新乐府运动”衍生出后世的“新乐府”一脉，但与汉魏六朝乐府没有直接的渊源；隋唐以后，在音乐文学性质上与乐府诗歌相同的声诗、曲子词、散曲、小曲等，已非“乐府”，古代虽或有人称之为“乐府”，但学术界并不视之为“乐府文学”。所以，“乐府诗”只是文学史上的一个阶段性概念。这样的文学史观大体不错，但未必周全，也不是唯一的思路。当代乐府诗史研究的趋势，是从断代走向通史，唐、宋、元、明、清“乐府”的提出——虽然其内涵与汉魏六朝“乐府”并不

简单等同，但反映了学人们的一种乐府诗歌通史意识，“中国古代乐府诗歌通史”的概念和操作已浮出水面，其引发的思考，必将促使我们发现和探究一系列新的学术问题。

首先是“乐府诗”的界定和范围。这是近些年来同仁们经常谈论的话题。乐府诗，肇始于汉，《汉书·艺文志》“诗赋略”说汉武帝时的中央乐府实施了采诗制，故“代赵之讴、秦楚之风”得以传入上层社会，后世“乐府诗”的称名，即源出于此。但值得深思的是：汉代并没有“乐府诗”称名，在传世文献中，唐人房玄龄所撰的《晋书》中说晋代或有人称文人乐府为“乐府歌”，这里的“歌”大约是歌诗的意思。在文学选集中将“乐府”划为一个诗类，始于梁代《文选》，于“诗”部中专设“乐府”为一门，所录鲍照《松柏篇》诗序称西晋傅玄《松柏篇》为“乐府诗”，是为最早直称“乐府诗”之例。最早将“乐府”作为一个诗类进行具有理论意味的阐述，则是与《文选》同时期的《文心雕龙·乐府篇》。继《乐府篇》之后，对“乐府”予以理论说明最重要的文献，是唐代元稹的《乐府古题序》。诸家所称“乐府”，皆是“乐府诗”的省称，然何为“乐府诗”，诸家观点却不尽相同，直到宋代郭茂倩的《乐府诗集》，是第一部从汉到唐的乐府专类诗歌总集，其对乐府诗范围的界定，成为后世研究汉魏六朝乐府的权威文献，也是今天界定乐府诗的公认标准。

因此，“乐府诗”是对文学史上的一种诗歌实体认知以后赋予的称名，本质上是一个文学史学的认知概念。但问题是：从六朝到宋，对“乐府”诗类及其范围的表述和指认是大有不同的。汉朝文人重赋而极少写诗，没有形成诗人群体，不足以构成一类，所以《汉书·艺文志》说“乐府”，只言“自孝武立乐府而采歌谣”而未及文人诗歌。到了梁代就不同了，文人诗已成为社会集体意识中的诗歌主流，作品既有新体，也有乐府古题，既有可以合乐的歌诗，也有不唱的徒诗，诗歌的分类就成了一个学术问题，所以《文选》“诗”部特分出“乐府”类，刘勰为了解决这个问题而在《文心雕龙》中作了《明诗》和《乐府》二篇，将“乐府”确定为一个特定的诗类，以和一般的“诗”相区分，其“类”的根本属性，在于和“乐”直接相关，故乐府诗又被称为“乐篇”。这样，“乐府”就成了与一般的诗“以标区界”的概念，所指认的乐府诗范围，则将文人的乐府古题与“斩伎鼓吹，汉世铙挽，虽戎丧殊事，而并总入乐府”。后来《乐府诗集》的编辑体例，即是从《文心雕龙》的乐府理论而来。

到了唐代，情况发生大变，传统的“乐府”概念分化，产生了“古乐府”与“新乐府”两个概念。这是乐府诗史和乐府学史上极其重要的转折点——从中唐开始，乐府诗史上文人诗的“古乐府”统绪实质上终结，“新乐府”诗统在观念上和创作中诞生。这一转折，理论上的标志是元稹的《乐府古题序》，与我们话题直接相关的主要有三点：其一，合乐与否不是“乐府”的根本，乐府诗可合乐，亦可不合乐；其二，乐府诗写作，可拟古题亦可自创新题，拟古题也可以“虽用古题，全无古义”——即不必按照乐府古题的题意写作，“若《出门行》不言离别，《将进酒》特书列女之类是也”；其三，“乐府”的根本精神，“莫非讽兴当时之事”，统绪非始汉魏而乃《诗》《骚》。此三点，对六朝人的“乐府”诗统观可谓是彻底颠覆，以一个新的“乐府”诗统替代了“古乐府”，故曰“新乐府”。在写作实践上，最有影响的代表即白居易的诗集《新乐府》。

唐人提出的“新乐府”，在根本上不是一个文学史认知概念，而是一个经学思维中的文学精神符号和诗歌创作论。虽然其观念根源于实践，新的“乐府”在六朝文人的乐府写作中已露端倪，到了盛唐更已颇具气象，但在理论上提出“新乐府”并大规模地在创作中践行，是从中唐开始的。

新乐府的“新”使有些学人感到有点困惑，我的研究生就问我：“新乐府”与“古乐府”截然两分，一点没有连接吗？我说，不尽然。那么连接点在哪里？我说：也许我们对一个细节没有充分考虑：新乐府毕竟沿用了“乐府”之名，既谓之“乐府”，就没有彻底切断和古乐府诗统的关联，究其关联点，主要有二：一是在文体上，新乐府与古乐府都是一种形式比较自由的诗体，这是新乐府与近体诗和当时初兴的曲子词最直观的区别，《乐府古题序》标举的新乐府诗体，虽然已非“古题”，但仍是源出古乐府的“歌”“行”体，推崇的典范作品为杜甫的《悲陈陶》《哀江头》《兵车行》《丽人行》。二是在艺术构造上，新乐府以叙事性为主要特征，与古乐府的叙事传统一脉相承，亦即班固所云“代赵之讴、秦楚之风”的“感于哀乐，缘事而发”。从这个意义上说，“新乐府”传承汲取了汉魏乐府民歌中叙事诗的营养，是意味深长的雅、俗文学精神和艺术方式穿越历史的融合。

唐人的“新乐府”观，没有为郭茂倩接受，因为他是在认知诗史的学术立场上编辑《乐府诗集》的，所以唐人“无复倚傍”的新题乐府一概不选，严格遵循汉魏六朝以来实践中形成的“乐府”传统，信守《文心雕

龙》的乐府诗统观，只将唐代的祭祀歌辞、文人的一些拟乐府古题收入集中。

但是，郭茂倩严谨的学术态度却未能影响后世文人的文学行为。唐以后的文人乐府一脉，“新乐府”始终是主流，诸家作品，无论标称“新乐府”还是“拟古乐府”，都是“即事名篇，无复倚傍”，用乐府古题也是“不合古义”。一些文人更将“乐府”变成一个诗学概念，宋人取其中的合乐之义而移称词；元人赋予“乐府”古雅之义而与俚歌对举以称文人散曲；明清人则因词、曲本原为歌辞而或标称之“乐府”，这些语境中的“乐府”，实际上与古、新乐府诗统都已经没有什么关系，只在宏观的音乐文化层面上有所关联，词、曲不被视为乐府文学是合理的。

以上对古代乐府诗统观念的粗略陈述，是想请诸位同仁一起来讨论：研究“中国古代乐府诗歌通史”需要解决哪些绕不开的学理问题。我的初步想法，“通史”恐怕要分上、下两部，依循“乐府”的“古”“新”两个诗统来书写，考察两个统绪在特定的历史多重语境中现实的展开，探究其发生缘由、发展演变与转型重构的历史轨迹和历史逻辑，以作品解读为基础，将创作个体和群类予以贯通研究，多层面、多角度审察和透视“乐府诗史”的文化意蕴，宏观把握与历史地叙述相结合，呈现乐府文学的精神世界与艺术世界。具体的书写模式可以多种多样，如常见的以朝代和作家作品为纲目的通史模式、以乐类为纲目的分类史模式、乐府诗的断代史研究，等等。吴相洲教授主持完成的《〈乐府诗集〉研究》系列专著，即是以歌辞的乐类为块面的分类史研究，据我所知，《唐乐府》《宋乐府》不久也将出版面世。一些专题性的通史、断代史研究，如文人乐府诗史、乐府古题演变史、汉魏六朝乐府民歌史，等等，也是很有价值的可选课题，我主持的国家项目组正在做的是乐府文体史研究。

当然，乐府诗史的研究，并非仅指撰写几部专著，更重要的是将“乐府通史”作为当代乐府学的一个重要领域和学术思路，从中发现和选择具有学术延伸意义的若干研究点。文学现象中任何一个“点”的研究，其实都和“史”相关联，具有通史意识的个案研究才可能更具有学术深度。关键的一点，在于富有创意地探究通史之“通”的内在理路。乐府文学史的书写，要有不同于一般诗歌史的自身命题，其“史”的文化语境主要是“乐府文化”及其时代变迁，其中诗、乐关系的贯通研究尤为重要。所谓诗、乐关系，包括文化生态和诗体形式两个方面。我个人的兴趣，比较注

重音乐文学的口头传播与文本传播的双重生态及由此产生的张力。中国古代口传的、表演的文学，自从有了文本以后，就形成了二重生态，既是口头乐歌，又是文本文学，二者既相通又各自成体，既有全域接受群，又有相对疏远的不同文化圈受众。在多层次的雅、俗文化圈中，文学的传播和接受，传播的动机和目的、方式和途径，接受的方式、取向与传播和接受中的共振效应，是今天文学史研究中重要的关注点，一些诗歌文本解读、文体形态流变的问题，或许会获得新的解释。例如汉乐府中的民歌一类，就存在地方传播与共域传播的交叉转移，口头形态与文本形态的转化及交叉影响。西方口传文学研究的理论观点，认为口传文学是一种动态的存在和发展，口传文学的文本记录可能存在累积性的时代印记，不能以今存文本中的某个时代印记来确定其原始发生时间，而只能确定最后的写定年代。这对研究汉乐府诗体的发生演变颇有启示，汉乐府有杂言、齐言二体，至今我们对其发生缘由似乎还没有做出完满的解释，如果将之置于不同文化圈的交叉传播来考察，注意乐府诗歌从民间传播向上层传播的转移，注意音乐传播与文本传播的反复更迭转化，或许会得出一些新的解释。总而言之，书写当代视野和理论水准的乐府诗史，需要发现新的问题和建构富有新意的研究框架，融会贯通古今中外的相关理论，从而在继承前人学术成果的基础上，将乐府诗史的研究推进一步。

最后想说一点学术史范畴的“乐府学”研究。本次会议提交的论文，一个富有新意的研究点是“乐府学”的学术史研究。会议论文中有对类书的乐部文献之乐府学价值的思考、对历代乐府观念的分析、对明清乐府文学批评经学化倾向的论述，以及文人乐府论的个案研究。中国历代的乐府学及由之构成的乐府学史，是以往尚未系统开展的一个具有吸引力的学术史研究领域。学术史，不同于理论批评史，从同仁们有关乐府学史的研究文章看，或从点，或从面，或点面相结合，大体说来有三个板块：其一是各种文献中的古代乐府诗论，包括乐府诗的文学阐发，诗、乐关系论以及所关涉的“乐府文化”背景，这是研究古代“乐府学”及其学术史的直接对象。其二是历代乐府诗总集和选集。这一板块，在乐府学的立场上主要是“选学”角度的研究，通过透视编者的“选家手眼”，分析其中覆涵的乐府观、诗史观，提炼和阐释其中对乐府文学精神和艺术风格的理解。这一研究的学理依据，出于这样的文学史认知观念：今天我们所见“文学史”基本实体的文学作品，并不直接就是原生历史的全部，而是经过历代

人们“选”出来的历史面貌，选择的标准和观念反映了历代人们对历史、文学、艺术的认知和评价，古代的文学作品总集和选集也是一种学术形式。由之以观古代各种乐府诗集，完全可以将之视为古代“乐府学”的一种载体和传承形式。其三是历代乐志、类书中的乐部文献、政书（如《通典》《通志》《文献通考》）中的乐部文献、各种杂记和笔记中与“乐府文化”相关的内容。这一板块的研究，从文学专业的角度说，属于“外围”的研究，但很重要。现在古代文学研究界有一种呼声，认为种种文学“外围”的研究包围乃至快要消灭了文学作品的本体研究，似乎“外围”的研究才是有学问的高大上。这确实是一个问题，原因或许在我们的“本体”研究话语体系太老一套，很少有，也不大容易有新意。这当然应该反思，但也不能因此忽略而淡漠“外围”，如果“本体”上一时做不出什么新玩意，我觉得做做“外围”也挺好。

上面所说三个板块的古代乐府学理论和学术史的研究，需要资料上的基础建设，我想是不是可以考虑搞一个《中国古代乐府学资料汇编》，按上面所说的三个板块分为三卷，当然也可以独立成编，如《中国古代乐府制度资料汇编》，就包括机构、部门、官职、乐人、职能、运行等，专门一点，若《中国古代乐人资料汇编》《古代乐府表演资料汇编》（包括图像资料）等，也可以独立成编。资料整理很辛苦，做起来有时会感觉很枯燥，但在进入数字化时代的今天，资料整理比过去条件好多了。有些文献整理，可以化整为零让研究生做一做，在座诸位有很多博士、硕士导师，在场的还有一些研究生，我以为现在的研究生除了加强作品解读能力外，更需要下一点资料搜集和文献整理功夫，我想《乐府学》是不是可以开辟一个专栏，约请和组织一些专家和研究生，每期选登若干条乐府学资料，为同仁们的研究提供方便，也为研究生发表文章提供一个务实的窗口。现在的研究生发表论文是一项指标，但僧多粥少，难啊！不少论文是抄来抄去，还要花钱想办法去发表，倒不如切实搞一点有价值的资料，既提高自己也惠及他人。

以上是我个人的一些看法，挂一漏万，谨请诸位参考并指正！

（本稿经发言者本人整理修改）

礼乐考察

从仪式和非仪式视角看国家用乐机构之承载*

项　阳

（北京，中国艺术研究院音乐研究所，100027）

摘　要： 回归历史语境，把握周公制礼作乐与礼乐俗乐类分，礼乐为仪式用乐，俗乐为非仪式用乐，如此形成中国音乐文化两条主导脉络，以表达国人情感的用乐诉求。周代国家用乐机构由春官统辖，侧重礼乐，礼俗兼具，诸侯国以“有司”承载。秦汉时期太常掌礼，乐府掌乐，其乐同样礼俗兼具。从乐的视角把握，乐府是乐之府，乐府之“乐”涵盖了“诗”，我们可侧重诗的研讨，但研究乐府应充分考虑乐的整体存在。哪些属于仪式为用，哪些属于非仪式为用；乐涵盖了哪些体裁、题材和技艺形式，以辨析国家用乐理念和机构乐人承载之变迁的深层内涵。在这种意义上《乐府诗集》是仪式用乐和非仪式用乐之乐语的集合体。

关键词： 历史语境　国家用乐机构　仪式用乐　非仪式用乐　礼俗兼具

对于中国传统乐文化，从逻辑源头上把握历史语境进行梳理至关重要，力求认知先民的用乐理念。乐是人类因应情感诉求所创造的音声技艺形态，周代认定其为“歌舞乐三位一体”。乐本无礼与俗之分，在部落氏族方国阶段，人们将情感的仪式性诉求以礼乐表达，区域性代表的乐舞在礼俗（为约定俗成之俗）中为用。周公制礼作乐，或称引礼入乐[①]，在国家最高礼制仪式中将多个方国原本具象征性意义的仪式把乐拿来为用，以

---

* 本文为国家社科基金课题“中国乐籍制度与传统音乐文化”的阶段性成果，项目批准号为12BD034。

① 马作武先生认定“引礼入法奠定中华法系基石”（其文见《光明日报》2017年2月18日第11版），在我看来，周公“引礼入乐”导致中国礼乐与俗乐类分。

应对天、地、山川、四望、先妣之祭，将周之《大武》用以祭先考，完成了“国之大事”乐之为用的架构，即所谓“六乐”意义。从《周礼》《仪礼》以及多种周代文献可见，国家礼乐体系的形成经历了一个较长发展阶段，首先将祭祀以“国之大事”和“国之小事”类分，用乐各有不同，继而拓展出嘉军宾凶等礼制仪式，每一类下又分多种，以五礼类归，王室和诸侯国乃至卿大夫和士之为用各自有差，呈现多类型和多层级的国家礼乐体系化意义。

周代从王室到诸侯国乐之为用非全是礼乐，非仪式为用的乐该怎样界定？我们说，恰恰周公从国家制度意义上界定礼乐，导致礼乐与俗乐类分[①]。所谓俗乐，是在非礼制仪式场合所用的乐，表达了世俗性情感诉求。如果说仪式用乐代表着国家规范与秩序，是固化为用的样态，这非仪式用乐则重在技与艺，显现审美、娱乐、抒情、宣泄等多层次的丰富性特征。国家礼乐有相应机构承载以为实施，那么国家俗乐在哪里安放，又由谁承载和实施？礼乐与俗乐类分是否仅限于两周，这两条主导脉络是否贯穿中国传统社会？从功能属性上我们应怎样认知中国乐文化传统？

周代是产生“思想”的重要阶段，东周时期诸子百家对乐追捧有加，对礼乐一脉的认知更是从内涵上提升，不同学派代表人物即便“非乐”者也认同乐的艺术性、思想性和功能性。乐有稍纵即逝的时空特性，其形态需人活态承载。作为俗乐侧重人们个体情感诉求，不拘泥场合为用，更重技艺；国家礼乐其群体性、系统性、丰富性与仪式相须固化为用，必定有相应机构承载。周王室是为春官属下大司乐领衔，诸侯国则设有司对应，这就是必设专业乐人团队的意义所在。

所谓“移风易俗莫善于乐”，周人明白乐对世俗情感强大的统辖力，然而周代社会主流话语更强调礼乐，这反映了时人的思想观念，应对这种现象进行深入辨析，这对中国音乐文化数千年的主流话语造成决定性影响。君不见二十四史中在“礼志”之后便是“礼乐志”，即便以“乐志”论，亦为重礼乐的把握。但国家无论官方还是民间并非仅是礼乐类型，有仪式用乐必有非仪式用乐，将“郑卫之音”与“桑间濮上之乐”与礼乐对应，恰恰说明其非仪式为用的俗乐意义。既然社会主流意识形态重礼乐，对非仪式为用的乐要么作为礼乐的对立面，要么这俗乐“合礼乐”，即受

---

① 参见项阳《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013 年第 1 期。

主流意识形态制约，不可过于“放纵”。所以说，并非在礼乐观念下所有的乐都为礼乐，毕竟这礼乐特征是仪式为用，而仪式不可能时时为用，所谓“合礼乐”者不为礼乐。礼制仪式有多种类型和多种层级，显现人类情感仪式表达的丰富性内涵，诸如崇高、敬畏、欢抃、威严、雄壮、哀缅，等等，其用乐不会只是一种风格。“国之大事”之大祀对应六乐为用，“国之小事”之小祀显然不以六乐为用，这是等级意义，无论乐队组合、用乐人数等都会显现差异。曾侯乙主墓室为金石乐悬领衔的轩悬之制，而偏室中显丝竹类型，两种不同乐队组合承载的仪式类型和乐曲以及表达的情感诉求应有差异。

最应关注的是东周时期所谓“礼崩乐坏”，学界常据此以为其后礼乐制度不再，这显然不符合中国传统文化的真实样貌。诸侯国势力膨胀，导致其不依周制，核心是“僭越”，但礼乐观念不会消解。“二十四史”中均在礼志后有乐志和礼乐志章节，国家礼乐制度自周公之后虽有损益却是三千年间一以贯之。汉魏以降同样有相应用乐机构从宫廷到各级官府维系国家用乐。我们对汉魏以降国家设立的相关用乐机构及其承载进行辨析，当然应涵盖非仪式用乐。

一　《诗经》与乐府诗

郭茂倩梳理从汉到宋的乐府诗，为后世乐府研究关注其文学意义定了基调。对诗进行分类研究的确重要，但显然不是乐府的整体意义。乐府为乐之府，即国家用乐机构，其乐为歌舞乐三位一体，依功能类分仪式和非仪式两脉，诗在乐中为“乐语”构成，所谓“以乐语教国子，兴道、讽诵、言语”（《礼记集说·卷五十》），具明确语义性，在尚未发明乐谱和舞谱的年代，这乐能够以文字记录的只有诗。学界对《诗》进行研究成果卓著，观风俗也好，察民情也罢，这是其功能之一种，最为要者是国家用乐机构承载的整体性意义。由诗—乐语认知乐是一种视角，却不可以偏概全。三位一体乐之整体由制度规范下的乐人活态群体性承载，有赖于机构的组织管理职能，国家用乐王室与诸侯国并在，仪式用乐与非仪式用乐由同一机构承载，这是孔子“自卫返鲁”非在王室编纂《诗》的道理。作为乐语的《诗》应是仪式和非仪式为用并在，或称将乐的这一部分记录在案。若不把握其类分，会缺失功能性用乐深层内涵。我有文章辨析《〈诗

经〉与两周礼乐之关系》[1]，刻意把握诗为乐的有机构成所现仪式性诉求，却不能忽略诗亦有非仪式为用者。《诗》中十五国风在周代依制规定“周南”和“召南”为“乡乐”，仪式为用，未被列入仪式为用该是怎样的意义？是否也是大司乐和有司承载？“房中之乐”制度规定纳入仪式，所现小雅中部分篇章，那些未被纳入者是怎样的意义？大雅篇章更多用于仪式，颂这种体裁的初义即高端祭仪专用，结合《周礼》和《仪礼》应有清晰的认知。虽然《诗》为仪式和非仪式用乐之乐语，却难见“六乐”篇章，但从文献所见齐有《韶》，鲁有《武》与《濩》，这六乐亦应宗周之诸侯国存在，应考量六乐如何从王室传至诸侯国为用。

周之大司乐引领的乐当重“六乐”，这是周王室和诸侯国所必备，如此诸侯国诸子论乐方有依凭而不致空泛。六乐是国之大事——大祭祀中为用，既非时时，亦非用于他种礼仪。既然礼乐已从周公所定国家大祭祀为用拓展到多种仪式类型和多种层级，为表达人们丰富情感呈体系化、类型性、群体性、仪式性固化，必有团队承载，这是王室和诸侯国都要有相应机构承载的意义。在《诗》的年代尚未发明乐谱和舞谱，乐定型后要靠乐人活态承载。乐语—歌辞可以文字形式记录，非乐之全部。《诗》无涉六乐，是周世多类型性礼乐，以及俗乐乐语之部分存在。从这种意义上讲，《乐府诗集》与《诗经》同，我们应把握乐府诗承载的仪式类型和非仪式为用，以及在不同仪式中所显现的乐制类型。

二　汉代：太常与乐府并置的意义

汉初，太常主管国家礼制，叔孙通为奉常定仪法，损益周礼并有新制（20 世纪 70 年代在秦始皇陵出土秦乐府钟显示乐府机构为秦代设置）。太常掌礼，乐府掌乐。郑司农称“唐虞历三代，以宗官典国之礼与其祭祀，汉之大常是也”（《周礼注疏 · 卷十七》）。太常执掌国礼和祭祀，但乐的具体教习、实施应在乐府。“博采风俗，协比声律，以补短移化，助流政教”（《史记 · 乐书》）。这是乐府之职能。向回先生《从〈诗〉到乐府——礼乐传承的诗体构建》[2]，认定乐府承载首重礼乐，但应辨析乐府是

① 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《中国文化》2013 年春季号第 37 期。

② 向回：《从〈诗〉到乐府——礼乐传承的诗体构建》，《中国社会科学报》2016 年 10 月 24 日，第 5 版。

仅承载礼乐，还是礼俗兼具。

> 至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。（《汉书·礼乐志》）

《诗经》有十五国风，这里是赵代秦楚之讴，可见相通。作为歌舞乐三位一体的乐本体，《诗》为最直达人心、语义最明确的部分，但要以舞为形展示体态，时而铿锵、时而委婉的乐声旋律可渲染氛围，将在场人们引入仪式“语境”，或崇敬，或威严，或雄壮，或欢抃，或哀婉，仅靠诗体语言难以畅达。礼乐重参与其间的仪式性与现场感体认，绝非个体能独立完成。专业乐人承载，国子介入，“兴于诗，立于礼，成于乐”，更何况情感丰富性的仪式诉求需礼乐表达。

郭茂倩将乐府诗分为郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞和新乐府辞等12大类，这是对汉至宋相关歌辞类归的意义。如果说郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相合歌辞、清商曲辞等为仪式用乐类型，这舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞和新乐府辞等是否仪式为用值得考量，毕竟礼乐固化为用。乐府之设置首先是配合太常礼制仪式诉求，但礼乐非国家用乐全部，此时国家并未另设俗乐机构，我们应把握乐府之承载属礼乐和俗乐兼具样态。乐府还要应对日常娱乐抒情，这是琴曲歌辞、杂曲歌辞和杂歌谣辞所彰显的意义。《汉书·礼乐志》云：“今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”班固在此有贬斥之意，但这恰恰说明乐府中有这样的设置和承载的人员构成，以应对朝廷所需。本应分工有自，却乱了章法，以致被诟病。

从乐的视角把握，乐府是乐之府，乐府之“乐”涵盖了“诗”，我们可以分类或称侧重诗的研讨，但研究乐府应充分考虑乐的整体存在。哪些属于仪式为用，哪些属于非仪式为用；乐涵盖了哪些体裁、题材和技艺形式。本次研讨会主题之首是“中国古代‘乐府文化’的整体与多元观照”，这是全面把握的意义。

三　隋代太常置雅部乐和俗部乐的意义

国家用乐机构侧重礼乐为用，却是礼俗兼具，至隋开始细分。这是因为经历了魏晋南北朝间的民族融合，社会构成产生了变化，“胡乐”入中土，使得中原人士回视中原特色。隋文帝将太常乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，明确地将雅乐定为国乐，所谓“国乐以雅为称”，其音律和乐队组合用“华夏正声”。即中原自产乐律、乐调与乐器以成。隋代俗部乐中既有中原亦有外来和周边民族的乐部，这是七部乐、之后九部乐的意义。唐代更有雅、胡、俗之分。这雅乐当然为礼乐，而胡乐和俗乐则应是既有礼乐又有俗乐的样态。

雅乐是周代产生的理念，雅为正，雅乐为国乐、正乐，周代特指“六乐”。在周代由于较少受外来因素干扰，说雅乐显然不会以“华夏正声”论，恰恰是外来因素导致思考中原用乐所谓“正统性”意义。南朝梁武帝将国家最高礼制仪式核心为用的雅乐定为十二，依不同仪式对象取其中数首填撰具有针对性的“诗”——乐语歌章为用，由此形成后世一千又数百年沿袭的“传统”（填撰后须相对长期固化）。“梁武帝自制四器，名之为通，以定雅乐。以武舞为《大壮舞》，文舞为《大观舞》。国乐以雅为称，止乎十二，则天数也”（《尚书通考·卷四》）。这种样态在隋代得以正名，即以国乐论，在国家礼乐中以正乐核心为用，非高雅、典雅、精雅、细雅、雅致之意，太常设专门乐部承载，但不是礼乐全部，如此显现隋文帝在太常设置俗部乐的意义。其实，俗部乐之大部分也是礼乐有机构成，属非雅乐类型，在其时不能用于祭祀，更多用于嘉礼、宾礼、军礼甚至凶礼仪式。这种状况在《大唐开元礼》中得到精准诠释。雅乐用于国家最高礼制仪式，诸如郊祀、太庙等礼仪，由太乐署承载，与鼓吹署承载的鼓吹乐并用于嘉军宾礼，而唯独不能用于凶礼。凶礼用乐只能由鼓吹署承载[①]。

作为俗部乐，后世类书更多将其溯至《仪礼》。周之《仪礼》用乐有四，即乡射礼、乡饮酒、大射仪、燕礼。这些礼制仪式在后世被归入嘉礼、军礼等类型。这不是国之大事中的用乐，当不为雅乐，却因仪式为用属礼乐无疑。还应考量，隋代太常同样未专设非仪式用乐机构，太常中若

---

① 参见项阳《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期。

有非仪式用乐，当在俗部中。因此，太常俗部乐应为礼俗兼具的乐署配置。换言之，从礼与俗两种类型上讲，这隋代太常之俗部乐最与汉代乐府相通。

四 唐代教坊：非仪式用乐的首次明确类分

我们从仪式和非仪式类型、雅乐和非雅乐类型的视角对国家用乐进行梳理，则会看到隋代之前国家用乐机构中有俗乐之存在，在唐代这种状况有了改变。“开元二年正月，旧制雅俗之乐皆隶太常，上精晓音律，以太常礼乐之司不应典杂伎，更置左右教坊以教俗乐，命范及为之使”①。这是明确将俗乐从太常中剥离专置的文献。玄宗认为礼乐之司不应典俗乐，因此专设机构归之，教坊之设是为了非仪式为用，如此礼乐与俗乐各行其是。机构不同，其人员、乐制与其承载定然有差。中唐之时白居易在《立部伎》诗中云：

> 太常选坐部伎，无性识者退入立部伎。又选立部伎，绝无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣。
>
> 立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，袅巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上坐者堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。圆丘后土郊祀时，言将此乐感神祇。欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚。工师愚见安足云，太常三卿尔何人？②

白居易对国家用乐机构有整体观照，对这种褒俗贬雅的现象进行鞭笞。岸边成雄先生认为：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”③ 乐工规制如此，但从国家用乐的两条主导脉络看

---

① （宋）王应麟：《玉海》，卷 106，文渊阁四库全书全文电子检索版，上海人民出版社等，1999。

② （唐）白居易《立部伎——刺雅乐之替也》，《全唐诗》卷 426，中华书局，1960，第 4691 页。

③ 〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局 1973，第 276 页。

更能显现玄宗设教坊的用意。如若将目光放得更开一些，看到地方官府衙前乐部和乐营等设置则见两脉之清晰。

更有意思的是，玄宗设置教坊原本为了俗乐单列，他更喜好俗乐类型。宋代教坊将鼓吹乐收编，继而这教坊又回归太常所辖。前者所谓，“铙歌鼓吹，天子行幸、卤簿、导引之乐也，隶教坊”（《钦定续文献通考·卷一百一》）。后者则是“元丰（1078~1085）官制行，以教坊隶太常寺。同天节、宝慈、庆寿宫生辰，皇子、公主生，凡国之庆事，皆进歌乐词”（《文献通考·卷一百四十六·乐十九》）。这其中的道理令人感叹：还是没有挣脱出去。虽然人们都以玄宗设教坊之俗乐初义论，经历了宋元时期的涵化，诸如隶属“宣徽院”等，在明代终于形成了所谓“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”[①] 的状况。明代太常一度道士执事其中，虽有其动因，但依旧招致诟病，后一句说出了教坊司在明代的实际状况。《明集礼》和《太常续考》中明确“小祀乐用教坊司”，可见其乐已经吉礼为用，虽为小祀，但还应看到诸如旗纛之祭的中祀意义。至于所用是为教坊大乐——鼓吹之属。问题是，虽然教坊有礼乐担当，但“倡优之司”的认知一直存在，教坊确为礼俗兼具的国家用乐机构。

五　乐府诗与教坊词

乐府，本是秦汉时期涵盖面广的国家用乐机构。我们需厘清乐府有着怎样的功能和属性，其所用的乐属于仪式为用还是非仪式为用，抑或仪式与非仪式共用。若仪式为用，有着怎样的类分，非仪式为用又有怎样的归属。秦汉时期乐府承载哪些属太常礼乐为用，哪些不属于礼乐为用。不用于礼乐者何以会在乐府？

教坊是唐代从太常中分立的机构，也是所谓国家乐之府。教坊为俗乐分立设置，在发展过程中部分承载礼制仪式用乐职能，再到五礼用乐兼备，终不能用于国之大事者。我们应该看到其俗乐的一以贯之。这里有两个问题，一是乐府诗与教坊词的异同，二是这两个机构宫廷与地方官府上

① （明）郑纪撰《东园文集·卷三》，文渊阁四库全书全文电子检索版，上海人民出版社等，1999。

下相通性意义。

从国家用乐机构的意义上讲，乐为整体概念，诗为乐语，属乐之有机构成。正是乐府具有仪式和非仪式用乐兼具的属性，导致其乐语有其丰富性意义，文字所录为后世留下巨量的精神财富。如果说郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞等体现敬畏、欢抃乃至威武，重群体仪式性情感，那些琴曲歌辞、杂曲歌辞等更重个人情感之表达，受世人推重。因此说，《乐府诗集》是仪式用乐和非仪式用乐之乐语的集合体，将乐中诗化的语言得以记录。至于同属国家用乐机构的教坊，虽在建制初期为俗乐所用，但发展过程中礼俗兼具。如果以乐府之乐和乐府诗为参照，那么这教坊之乐所对应的当然是教坊词。这是一道大题！

《碧鸡漫志》云：

> 古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐、虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，晋、魏为盛，隋氏取汉以来乐器、歌章、古调并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律则鲜矣；士大夫作者，不过以诗一体自名耳。盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。后世风俗益不及古，故相悬耳。而世之士大夫，亦多不知歌词之变。①

王灼抓住声律——乐之意义来把握歌词之变，他将古歌——古乐府——今曲子的脉络梳理得如此清晰！这是歌诗与歌词的演化，曲子者当然在教坊，这是乐人与文人共创，特别由前者二度创作，更多用于茶楼酒肆、勾栏瓦舍、青楼妓馆，当然也有用于仪式者，诸如《朝天子》等多种曲牌的使用和演化即如此。王灼从乐本体的视角以行把握，虽然没有关注这些歌词在不同体裁、仪式与非仪式中的功用，但仅就本体讲来已经很清楚。

隋代渐兴，至唐稍盛，到宋代繁声淫奏的曲子依在下看来这就是文人称之为词牌、乐人称之为曲牌者②。中国歌诗从重齐言到长短风靡，若不

---

① （宋）王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959，第106页。

② 项阳：《词牌、曲牌与文人、乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期。

涉及乐恐难说清。笔者撰写的《进入中土太常礼制仪式为用的西域乐舞》[①]中有所涉及，研究待深入。在笔者看来，魏晋南北朝时期特别是从西域进入、在隋唐时期渐盛、用于太常礼制仪式，亦以非仪式为用、无论节奏和乐句乃至演唱风格都异于中土的西域乐舞，为制度下存在，且有国家用乐机构承载，进而形成“洛阳家家学胡乐”的样态，定然对中原音乐形态造成实质性影响。这种影响来自语言、曲体结构，包括歌词创制。我们以西域乐舞天竺乐为例。就天竺乐讲来，所谓“梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长”[②]。“改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也”[③]。以上虽指天竺佛经，但天竺语言为梵，音调为呗，繁复参差恰恰是西域乐舞的共性，有国家制度促动民众广泛参与以致风靡，如何不对中原用乐和歌词造成实质性影响？我们看到，当长短形成并以曲牌形式存在，文人与乐人互动共同填词作乐，甚至裂变以成说唱和戏曲，各立门户，都是曲牌意义。这是乐与词两相结合互动的绝妙事例，成为多种音声技艺形式的“母体”[④]，影响深远。

还应看到，当这种形态已成，南北合流，特别是元明时期，这些曲牌既用于世俗，亦重仪式为用，特别是社会以“北曲为尚”，北曲曲牌多用于礼乐。需明确，这些更多是为教坊系统下专业乐人与文人互动的创制，我们在多篇文章中对此有辨析，所以说是国家用乐系统所为。真是应该对乐府与教坊的互通互动、演化关系和内涵进行深入研究。

六　国家用乐机构职能的上下相通

确立乐府和教坊作为国家用乐机构的理念，则应对此有整体考量，既要把握宫廷用乐机构的引领以及用乐丰富性内涵，亦要辨析因应国家制度这用乐绝非仅限于宫廷，地方官府乃至军旅等用乐也是重要选项，如此不但会明确这乐在哪里用、怎样用、用什么的问题，还会明晰宫廷用乐的来源，即哪些属于宫中乐师所创，哪些属于通过国家体系由地方官府之官属

---

① 项阳：《进入中土太常礼制仪式为用的西域乐舞》，《音乐研究》2017年第3期。

② 释慧皎撰、汤用彤校注《高僧传》，中华书局，1992，第507~508页。

③ 王昆吾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，巴蜀书社，2002，第588~589页。

④ 参见郭威《曲子的发生学意义》，台湾学生书局，2014。

乐人创制后输送或称上达，经相关机构专业人士规范后反播全国为用的过程。因此，必须建立国家制度下无论是用乐还是创乐机制从宫廷、京师乃至地方官府和军镇之地共有之的整体观念。宫廷用乐具典型性，若将目光仅对准宫廷势必造成思维局限。

地方官府、军镇都有用乐诉求。我们曾对《地方官府用乐机构和在籍官属乐人存在的意义》[①] 做过辨析，国家制度下地方官府的仪式和非仪式用乐同样有着丰富性，当然也有等级性特征。汉魏至隋唐，地方官府用乐在仪式层面首重鼓吹，毕竟在汉代国家不再将金石乐悬作为王室、诸侯、卿大夫与士的四级拥有，而是将其置于最高端，保留“宫悬”意义，体现至高无上的威仪。宫廷当然会将专业用乐形态“一网打尽”，既体现等级性也有丰富性，而汉唐间地方官府用乐则是除了雅乐之外的所有存在。《乐府诗集》所现的确具有全局性，只是没有明确哪里为用而已。鼓吹乐在汉代形成后被纳入国家用乐，分成鼓吹、横吹、骑吹、短箫铙歌等多种样态。《演繁露》卷六·鼓吹云：

> 后魏永熙（532~534）中，诸州镇各给鼓吹人，多少各以大小等级为差。诸王为州皆给鼓吹，其等以赤青黑色为次。中州刺史及诸镇戍皆给之。[②]

《唐会要》卷三十四载：

> 宝历二年（826）九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎？实因接待宾旅。[③]

可见这是国家制度下地方官府和军旅用乐的正常配置。此外，国家常以奖掖方式赐镇戍勋臣“鼓吹一部”，或“前后鼓吹”，彰显荣耀。地方官府和军旅拥有国家用乐非仅用于仪式，尚有接待宾旅，属非仪式为用的存在。军镇拥有国家配给的乐队和官属乐人，更有战阵实用功能。《三国志》

---

① 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人存在的意义》，《音乐研究》2011 年第 1 期。

② 程大昌：《演繁露》，卷六·鼓吹，照旷阁版。

③ 王溥：《唐会要》第三十四卷，中华书局，1955，第 631 页。

中记述甘宁在战场危机时断喝："鼓吹何以不作！"[①] 终以胜利。地方官府和军镇中的官属乐人是国家用乐的承载者，属制度下体系内生存，他们更有礼俗兼具的用乐样态。这些官属乐人应是传承和创造兼备，其创造经过体系内上达，有些曲目被吸收或称"拿来主义"地用于国家礼制仪式和非仪式，并反播各地，如此循环。各地专业乐人团队其总和比宫廷和京师要多得多，这是体系化意义。我们应把握国家用乐地方存在非一朝一代、一时一地，具有制度下的普适性意义，文献众多。

地方官府和军镇中用乐机构诸如衙前乐、府县教坊、府州散乐、乐营等，都是官属乐人执事应差之所在，礼乐与俗乐兼备，所谓"男记四十大曲，女记小令三千"即是这个道理，笔者在《山西乐户研究》[②] 一书中有一定程度的辨析。关于明代王府和卫所承载的音乐，近期笔者有多篇文稿以辩。据《明一统志》统计，在 31 个府卫建有王府 300 余，亲王级别由国家拨给 27 户乐户为用，郡王等遇事由当地府衙拨用，用后返回，这样的前提是府衙有官属乐人存量和对乐的承载。国家赐王府乐谱一千七百本，这些曲目既有仪式为用，也有非仪式为用。国家对这些乐曲的创制、收集和教习，哪些有曲词，哪些属于器乐形态，都应深研。所有这些都是国家用乐体系下的存在。

在 20 世纪 90 年代中期，著名音乐学家黄翔鹏先生在病榻上约笔者谈乐府学界"研究范式"缺失从乐的视角把握存在局限，而音乐学界须在把握文史学界研究成果的前提下有自己的视角并拓展，真是敬佩先生的洞察力和学术敏感！乐府乃乐之府，是国家用乐机构，如此认知具整体意义。至于乐府礼俗兼具之创造和承载，更是应有宏观把握。从乐语——歌词视角有很大拓展空间，作为宋人的郭茂倩与王灼都不会知身后事，但其大视野、大格局给我们启迪，从乐的视角宏观把握，认知整体脉络，融入乐府研究之中真是大有可为。

---

① 《三国志·吴志》：甘宁，字兴霸……及宁从权逍遥津北，张辽觇望知之，即将步骑奄至。宁引弓射敌，与统等死战。宁厉声问："鼓吹何以不作！"壮气毅然，权尤嘉之。

② 项阳：《山西乐户研究》，文物出版社，2001。

论汉武帝礼乐文化建构与汉代乐府学的价值取向*

吴大顺

（南宁，广西师范大学文学院，541004）

摘　要：汉代乐府学是在汉代礼乐文化建构活动中逐渐展开的，呈现出鲜明的政教伦理价值取向。这与汉武帝“独尊儒术”的礼乐文化建构密不可分：汉武帝在礼乐建构中对汉代乐府职能的扩大，一方面提升了乐府的地位，另一方面也深化了汉代乐府机构对礼乐文化建构作用的认识。因此汉代有关乐府的记载和描述往往在礼乐文化建构语境中展开；又因汉武帝尊儒的礼乐文化建构行为，使汉代音乐学进一步强化了儒家“礼乐”互补的政教伦理观，突出乐府音乐的政教伦理功能。

关键词：汉武帝　礼乐　乐府学　价值取向　政教伦理

乐府学是有关乐府的学问、学说和学术，其内容主要涉及乐府音乐学和乐府诗学两个方面。在“学”的层面，包括乐府的知识谱系和理论范畴；在“术”的层面，则涉及乐府研究的立场、原则和方法，以及由之体现的思想方式和学术精神。汉代乐府学主要涉及对乐府机关及其活动的记录、乐府音乐功能的描述、乐府歌辞的载录，以及对一切乐府活动和行为的评价等内容。作为乐府学的发轫期，在汉代总体上以记录乐府的知识谱系为主，也已初步涉及乐府的“诗”“乐”关系这一基本理论范畴。汉代乐府学是在汉武帝“独尊儒术”的文化政策及其礼乐文化建构中逐渐产生的，与汉武帝尊儒的文化政策以及由之形成的礼乐文化观念关系密切。循此思路，本文重点探讨汉武帝礼乐文化建构活动与汉代乐府学政教伦理价

* 本文系国家社科基金项目“中国乐府学史研究”阶段性成果，项目编号为15XZW016。

值取向之间的内在联系。

一 汉代乐府学的政教伦理倾向

汉代乐府学是在汉代礼乐文化建构中逐渐产生的，其对乐府活动的记录、乐府功能的描述，以及对乐府歌辞的记载等有关乐府知识谱系和理论认识均与汉代的礼乐思想关系密切，呈现出鲜明的礼乐教化特征。

（一）汉代乐府学的主要内容

吴相洲《乐府学概论》认为，汉代乐府学涵盖记录乐府活动、收录乐府歌辞、研究乐府作品三项主要内容。汉代是乐府学的发端期，对乐府及相关活动的记录和描述相对较多，而对乐府性质、功能、特点等问题的直接论述相对较少。

总体而言，汉代乐府学内容集中体现为以下四个方面：其一，对乐府活动的相关记录和描述。如《史记》载高祖《三侯之章》在沛地高祖庙四时歌舞演唱，以及孝惠、孝文、孝景“于乐府习常肄旧”的情况。班固《汉书·礼乐志》记载了两件重要的乐府活动，第一件是汉武帝“立乐府，采诗夜诵”活动；第二件是汉哀帝“罢乐府”活动。又班固《两都赋序》述及武、宣之世“内设金马、石渠之署，外兴乐府、协律之事，……《白麟》《赤雁》《芝房》《宝鼎》之歌，荐于郊庙”的情景[①]。

其二，对乐府歌诗的载录。如《史记·乐书》序录中载录了汉武帝《太一歌》和《天马歌》歌辞。《汉书·礼乐志》载录了《安世房中歌》十七章、《郊祀歌》十九章歌辞。乐府歌诗则在刘歆《七略》中存录了314篇目录。

其三，对乐府功能的论述。如班固《汉书·艺文志》说：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”[②] 突出武帝“立乐府而采歌谣”活动“观风俗、知薄厚”的社会信息功能和教化作用。

其四，对乐府的音乐学观照。随着汉武帝对乐府功能的扩大，汉代乐

---

① （清）严可均校辑《全后汉文》第24卷，中华书局，1958，第602页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第1756页。

府开始参与诸如郊庙祭祀、朝廷燕飨等重大礼乐文化建构活动，汉代音乐学有关“礼乐”问题的论述，与汉乐府多有交集，遂成为汉代乐府学的重要部分[①]。

（二）汉代乐府学的政教伦理价值取向

值得注意的是，汉代乐府学的四方面内容大多是在对汉代礼乐文化活动及其功能的描述中呈现的：一方面在汉代礼乐文化语境中描述乐府，另一方面从政教伦理立场评论乐府、讨论“礼乐”关系，体现了鲜明的政教伦理价值取向。

其一，汉代乐府学的礼乐文化语境。如《史记·乐书序》记载高祖过沛诗《三侯之章》：“高祖崩，令沛得以四时歌舞宗庙。孝惠、孝文、孝景无所增更，于乐府习常肄旧而已。”[②] 突出刘邦《大风歌》在沛地高祖庙作为宗庙乐四时歌舞，以及孝惠、孝文、孝景三代在“于乐府习常肄旧”，强调其在礼乐祭祀活动中的情况。班固《汉书·礼乐志》对汉武帝“立乐府”“采诗夜诵”的记载，也是放在“定郊祀之礼”的文化语境中展开的：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”[③] 其大背景是“定郊祀之礼”“祠太一”“祭后土”，然后“乃立乐府”“采诗夜诵”“作十九章之歌”，突出汉代乐府胎生于汉代礼乐文化建构活动。

其二，汉代乐府学的政教伦理立场。《史记·乐书》记载汲黯进谏汉武帝以神马歌配郊祀乐曰：“凡王者作乐，上以承祖宗，下以化兆民，今陛下得马，诗以为歌，协于宗庙，先帝百姓岂能知其音邪?”[④] 对武帝以神马歌配郊祀乐的礼乐功能产生怀疑。《汉书·礼乐志》评价汉代郊庙歌诗

---

① 本文提出的乐府学概念总体上包含乐府音乐学和乐府诗学两大范畴，乐府音乐学从属于音乐学，乐府诗学从属于诗学，乐府学不等同于音乐学，二者是交叉关系。因汉代乐府的职能扩大，参与的礼乐活动领域广泛，汉代音乐学诸多“礼乐”之论，虽未直接论及乐府，但实与乐府密切相关。吴相洲《乐府学概论》将此部分内容放在乐府活动之中，本文则将汉代“礼乐”之论单独列出。

② 《史记》，中华书局，1982，第1177页。

③ 《汉书》，中华书局，1962，第1045页。

④ 《史记》，中华书局，1982，第1178页。

说："今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。"[①] 对乐府以"郑声施于朝廷"表示出极大的不满。载录汉哀帝《罢乐府官诏》曰："惟世俗奢泰文巧，而郑卫之声兴。夫奢泰则下不孙而国贫，文巧则趋末背本者众，郑卫之声兴则淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家给，犹浊其源而求其清流，岂不难哉！孔子不云乎？'放郑声，郑声淫。'其罢乐府。郊祭乐及古兵法武乐，在经非郑卫之乐者，条奏，别属他官。"[②] 哀帝罢乐府诏从音乐移风易俗的角度突出强调了"郑卫之声"对"黎庶敦朴家给"之社会风尚的恶劣影响。《汉书·艺文志》对武帝"立乐府而采歌谣"的记载，也是意在突出"观风俗、知薄厚"的社会伦理功能。

二 "礼""乐"互补与汉代儒家音乐观

汉代乐府学鲜明的政教伦理倾向与汉代音乐学的价值取向密切相关。汉代音乐学的突出特点是对先秦儒家音乐学的继承和发扬，先秦儒家"礼""乐"互补为用的思想得到极大的强化。汉代音乐学思想集中体现为《史记·乐书》《礼记·乐记》和班固《汉书·礼乐志》三个文本，余则散见各家论说之中。在此重点以《史记·乐书》和《礼记·乐记》为基础，对汉代"礼""乐"思想进行梳理。

《史记·乐书》和《礼记·乐记》是汉代现存集中论乐的两个文本[③]。《史记·乐书》比《礼记·乐记》多一个序和结尾，二者正文的主体内容大体一致，均由乐本、乐论、乐礼、乐施、乐情、乐言、乐象、乐化、魏文侯、宾牟贾、师乙等 11 篇构成，其编次稍有不同[④]。在此有必要明确的

① 《汉书》，中华书局，1962，第 1071 页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第 73 页。

③ 本文所引原文以孙希旦《礼记集解》和中华书局本《史记》为依据，不另出注。

④ 关于《礼记·乐记》的作者，主要有两种观点：一是战国时期的公孙尼子；二是西汉河间献王刘德、毛生等人。近年有学者综合二说，提出《乐记》"肇始于战国时期的公孙尼子，中经诸子润色，最后定型于河间献王刘德、毛生等人"。参见薛永武《中国文论经典流变——〈礼记·乐记〉的接受史研究》，社会科学文献出版社，2012，第 85 页。《礼记·乐记》和《史记·乐书》的关系，一般认为司马迁《史记·乐书》原作已亡，后人将《礼记·乐记》部分篇章收入《乐书》，收入的时间在《礼记》之后。见蔡仲德《中国音乐美学史》上册，人民音乐出版社，2004，第 327 页；余嘉锡《余嘉锡论学杂著》，中华书局，2003，第 38~40 页。近年有学者认为今本《史记·乐书》可能是（转下页注）

一个基本判定是，《礼记·乐记》无论是否为战国公孙尼子所撰，都应是对先秦儒家音乐思想多方吸收和屡次叠加形成的，最后定型于河间献王刘德、毛生等人，“是汉代‘独尊儒术’大环境的产物”[①]。今本《礼记·乐记》和《史记·乐书》当同属一个流传系统，既是先秦儒家音乐思想的集大成，更是汉代音乐思想的集中反映，其鲜明地呈现出“礼乐”一体的政教伦理特征。

（一）从发生学出发阐明音乐与王道的关系

《乐记》之《乐本》章开篇即说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，为之乐。乐者，音之所由生也，其本在人心感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀，其乐心感者，其声啴以缓……六者非性也，感于物而后动，是故先王慎所以感之。”张守节《史记正义》引皇侃语云：“备言音声所起，故名《乐本》。夫乐之起，其事有二：一是人心感乐，乐声从心而生；一是乐感人心，心随乐声而变也。”[②]此段主要阐明乐由心感物而动的发生原理。第二段说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文谓之音。是故治世之音安以乐，其政和，乱世之音怨以怒，其政乖……声音之道与政通矣。”此承首段“声”“音”“乐”三者之义而进一步引申阐明“音”“声”是心之感物而动的结果。第三段说：“凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理也。是故知声而不知音者，禽兽是也，知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣……先王制礼作乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也。人生而静，天之性也，感于物而动，性之欲也。……是故先王制礼作乐，人为之节……礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政四达而不悖，则王道备矣。”此段从“乐感人心”的角度阐明乐“通于伦理”的道

（接上页注④）司马迁写《史记》时收集、准备的原始资料，其中的《乐书》文本有可能曾为司马迁所亲见。参见杨合林《从书写方式推测〈史记·乐书〉的来源——兼说〈乐书〉成书的时代》，《湖南大学学报》2011年第4期。无论是哪种观点，都基本承认今本《礼记·乐记》与《史记·乐书》同属一个流传系统。参见高新华《〈乐记〉篇次、流传考》，《中国音乐学》2011年第3期。

① 修海林：《中国古代音乐美学》，福建教育出版社，2004，第235页。

② 《史记》，中华书局，1982，第1179页。

理以及先王制礼作乐，“教民平好恶而反人道之正”的理由。

《乐本》的核心思想是从人心“感物而动”的音乐发生学原理出发，剖析音乐“声”“音”“乐”三个层次的本质属性以及音声与人情、乐与伦理的关系，最终阐明音乐与“政通”、通“伦理”的学理基础和先王制礼作乐与“王道”的关系。《乐本》章作为《乐记》的总纲，体现了鲜明的政治、伦理意义。

（二）强调“礼”“乐”互补的政教功能

《乐记》“乐论”“乐礼”“乐情”“乐施”“乐象”“乐化”等章分别从不同的角度阐明“乐”与“礼”相辅相成的关系，以及音乐移风易俗的教化作用。如“乐论”章曰：“乐者为同，礼者为异，同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。礼义立则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣。……如此则民治行矣。”阐明乐和同、礼辨异的功能，以及通过礼乐之事而达到“民治行”的目标。又曰：“乐由中出，故静；礼自外作，故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也。”此言礼乐之作虽不同，而其“揖让而治天下”的功能则是一致的。又如阐述礼乐本于天地而达于民曰：“乐者天地之和也；礼者天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。乐由天作，礼以地制，过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。论伦无患，乐之情也；心喜欢爱，乐之官也。中正无邪，礼之质也；庄敬恭顺，礼之制也。若夫礼乐之施于金石，越于声音，用于宗庙社稷，事乎山川鬼神，则此所以与民同也。”可见，“乐论”章对“礼”别等级的辨异之功与“乐”同亲情的和同之效的论述，是放在“民治”“治天下”“与民同”等政治教化层面上讨论的，强调“礼”“乐”在国家治理上的互为补充作用。

“乐施”章则重点论述礼乐“施布天下”的实际应用。先论述天子作乐“以赏诸侯之有德者”；次言先王以礼乐之教“节民”；最后总结先王以乐教民说：“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心。其感人深，其风移俗易。故先王著其教焉。”强调音乐移风易俗的教化功能。其“乐情”“乐言”“乐象”“乐化”诸章，亦对音乐移风易俗的教化作用多有论述，如“乐言”章曰：“是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义，合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于

中而发作于外，皆安其位而不相夺也。然后立之学等，广其节奏，省其文采，以绳德厚也。类下大之称，比终始之序，以象事行，使亲疏贵贱长幼男女之理皆形于乐。”叙述先王制正乐以化民的具体做法。又如“乐象”章曰：“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而淫乐兴焉。正声感人而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉。……是故君子反情以和其志，比类以成其行。奸声乱色不留聪明，淫乐废礼不接于心术，惰慢邪辟之气不设于身体，使耳目鼻口心知百体皆由顺正，以行其义。然后发以声音，文以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄，从以箫管，奋至德之光，动四气之和，以著万物之理。……故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。”阐明圣人作乐皆本于己德以教化百姓的道理。“乐化”章阐述圣王制乐化民的理由曰：“乐者乐也，人情之所不能免也。……故人不耐无乐，乐不耐无形，形而不为道，不耐无乱。先王耻其乱，故制《雅颂》之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也。”

关于音乐的行政、教化功能，《史记·乐书》作了十分精当的概括：“夫上古明王举乐，非以娱心自乐，快意恣欲，将欲为治也。正教者皆始于音，音正而行正。故音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。……上以事宗庙，下以变化黎庶也。”

班固《汉书·礼乐志》则进一步强调礼乐在国家治理中“二者并行，合为一体”思想的重要性。在“诗”与“乐”的关系上，班固说：“畏敬之意难见，则著之于享献辞受，登降跪拜；和亲之说难形，则发之于诗歌咏言，钟石管弦。盖嘉其敬意而不及其财贿，美其欢心而不流其声音。”[①]认为“享献辞受，登降跪拜”等仪节主要是用来表现礼的“敬畏之意”的；“诗歌咏言”主要是服务于音乐的“和亲”目的的。就服务于国家治理来说，礼与乐是一体的，“乐”与“诗”也是一体的。

（三）对新声的社会伦理批评

汉代乐论对新声多有评价，如《乐记》“乐本”曰：“郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣。桑间、濮上之音，亡国之音也，其政散，其民流，

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第1028~1029页。

诬上行私而不可止也。”“乐言”曰：“土敝则草木不长，水烦则鱼鳖不大，气衰则生物不育，世乱则礼废乐淫。是故其声哀而不壮，乐而不安，慢易以犯节，流湎以忘本。广则容奸，狭则思欲，感涤荡之气而灭和平之德，是以君子贱之也。”“乐象”章曰：“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而淫乐兴焉。”《乐记》“魏文侯”章，子夏对魏文侯曰：“今夫新乐：进俯退俯，奸声以滥，溺而不止；及优侏儒，猱杂子女，不知父子。乐终，不可以语，不可以道古。此新乐之发也。”又曰：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。此四者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用。”“乐本”称郑卫之音为“乱世之音”、桑间濮上之音为“亡国之音”；“乐言”称新声俗曲为“淫乐”，指出其“犯节”“忘本”“思欲”，最终“灭和平之德”的负面影响。子夏对新乐也从其“不可以语”“不可以道古”“淫于色而害于德”等伦理标准进行价值评判，而非音乐的纯审美批评。

综上所述，汉代音乐观典型地体现了儒家的礼乐王道思想，是先秦以来儒家礼乐思想的一次集大成。孔子作为儒家始祖，往往从政教伦理出发，谈论音乐，强调“礼”“乐”结合为用、互为补充，共同服务于王道之“治”的功能和“移风易俗”的教化作用。《史记·滑稽列传》引孔子语曰：“六艺于治一也，礼以节人，乐以发和，书以道事，诗以达意，易以神化，春秋以义。”[①]《论语·泰伯》载：“子曰：‘兴于诗，立于礼，成于乐。’”[②]《孝经》引子曰：“教民亲爱，莫善于孝，教民礼顺，莫善于悌，移风易俗，莫善于乐，安上治民，莫善于礼。”[③] 因此，孔子赞美雅乐的中和之美，反对郑声之淫。《论语·八佾》载，子曰：“《关雎》乐而不淫，哀而不伤。”[④]《论语·卫灵公》载：“颜渊问为邦。子曰：‘行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则韶舞。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人

① 《史记》，中华书局，1982，第3197页。

② （魏）何晏注《论语注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），上海古籍出版社，1997，第2487页。

③ （汉）郑玄注《孝经·广要道》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），上海古籍出版社，1997，第2556页。

④ （魏）何晏注《论语注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），上海古籍出版社，1997，第2468页。

殆。'"[①]《论语·阳货》载："子曰：'恶郑声之乱雅乐也。'"[②] 孔子从政教伦理角度对音乐作出了"雅""郑""正""淫"的区分。

荀子《乐论》对儒家音乐思想进行了全面总结和深化。《礼记·乐记》和《史记·乐书》中很多段落都与荀子《乐论》相同，特别是"乐化"章，从"夫乐者，乐也，人情之所不能免也"到"先王之道礼乐可谓盛矣"与荀子《乐论》第一部分内容基本一致，个别地方用词稍有不同，荀子《乐论》多三处"而墨子非之"及对墨子"之于道"的批评。可以断定《礼记·乐记》这段话与荀子《乐论》有密切的关系，《荀子·乐论》是针对墨子的非乐而言的，具有很强的针对性，《乐记》则是正面阐述音乐思想，比《乐论》更加全面、系统和深入，当是在《乐论》基础上进一步提炼而成的[③]。

可见，汉代音乐学的核心思想，是从音乐的本质属性出发，论述礼乐治道之用，突出音乐的政教伦理作用，这直接影响到汉代乐府学的价值取向。这种音乐观明显受到汉武帝尊儒思想和礼乐文化制度的影响。

三　汉武帝"独尊儒术"的礼乐文化建构

汉代乐府学是在汉代礼乐文化建构中逐渐产生的，汉武帝"罢黜百家""独尊儒术"的文化政策，不仅使先秦儒家音乐思想在汉代音乐学中得到全面继承和发展，也使作为汉代礼乐文化重要内容的汉代乐府学呈现出鲜明的政教伦理价值取向。对汉武帝"独尊儒术"的文化政策和礼乐文化建构活动的梳理，将有助于深入理解和把握汉代乐府学的价值生成。

（一）汉武帝"独尊儒术"的文化政策

汉武帝即位后，"卓然罢黜百家，表章《六经》"，开始其以"儒术"为主导的文化建构活动。

---

① （魏）何晏注《论语注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），上海古籍出版社，1997，第2517页。

② （魏）何晏注《论语注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》（清嘉庆刊本），上海古籍出版社，1997，第2525页。

③ 参见薛永武《中国文论经典流变——〈礼记·乐记〉的接受史研究》，社会科学文献出版社，2012，第161页。

建元元年（公元前140）冬，诏丞相、御史、列侯等举贤良方正直言极谏之士，因“所举贤良，或治申、商、韩非、苏秦、张仪之言”，皆罢。元光元年（公元前134）五月，再次下诏举贤良，“于是董仲舒、公孙弘等出焉”[①]。《汉书·董仲舒传》对汉武帝与董仲舒之间的问对有详细记载。汉武帝首先问及“天命与情性”的关系，以及如何使上古五帝三王之道，“风流而令行”。董仲舒以《春秋》的史实，“以观天人相与之际”，提出“天人感应”思想。关于“道”，他认为是“所繇适于治之路也，仁义礼乐皆其具也”。即道是适于通向天下治理的路，仁义礼乐都是天下治理的方法。所以，圣王已没，子孙可以数百年长久安宁，“皆礼乐教化之功”。“乐者，所以变民风，化民俗也，其变民也易，其化人也著。故声发于和而本于情，接于肌肤，藏于骨髓。故王道虽微缺，而管弦之声未衰也”。指出“礼乐教化”对王道治理的作用。其后进一步探求“王道”的起始问题，提出“王道之端，得之于正”的观点：“春者天之所为，正者，王之所为也。其意曰，上承天之所为，而下以正其所为。”[②] 强调君权神授的合法性和权威性。又“复册之”二问后，董仲舒最后向汉武帝提出建议曰：

> 《春秋》大一统者，天地之常经，古今之通谊也。今师异道，人异论，百家殊方，指意不同，是以上亡以持一统；法制数变，下不知所守。臣愚以为诸不在六艺之科孔子之术者，皆绝其道，勿使并进。邪辟之说灭息，然后统纪可一而法度可明，民知所从矣。[③]

董仲舒以儒家“王道”和“天人感应”为核心的对答，特别是他为构建“大一统”的文化制度而罢黜百家的建议得到汉武帝的高度认同，从而坚定了汉武帝“独尊儒术”、推行“六经”为主导的礼乐文化重建的决心。如班固所言：“自武帝初立，魏其武安侯为相而隆儒矣。及仲舒对册，推明孔氏，抑黜百家。立学校之官，州郡举茂才孝廉，皆自仲舒发之。”[④]

---

① （汉）班固：《汉书·武帝纪》，中华书局，1962，第155~161页。
② （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2495~2506页。
③ （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2523页。
④ （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2525页。

（二）汉武帝“定郊祀”“立乐府”的礼乐文化建构

汉武帝礼乐文化建构的内容十分丰富，正如班固《汉书·武帝纪》“赞”论所述：“孝武初立，卓然罢黜百家，表章《六经》，遂畴咨海内，举其俊茂，与之立功。兴太学，修郊祀，改正朔，定历数，协音律，作诗乐，建封禅，礼百神，绍周后，号令文章，焕焉可述。后嗣得遵洪业，而有三代之风。”[①] 如元朔元年（公元前128）《议不举孝廉者罪诏》曰：

> 公卿大夫，所使总方略，一统类，广教化，美风俗也。夫本仁祖义，褒德禄贤，劝善刑暴，五帝三皇所繇倡也。朕夙兴夜寐，嘉与宇内之士臻于斯路。故旅耆老，复孝敬，选豪俊，讲文学，稽参政事，祈进民心，深诏执事，兴孝举廉，庶几成风，绍休圣绪。夫十室之邑，必有忠信；三人并行，厥有我师。今或至阖郡而不荐一人，是化不下究，而积行之君子雍于上闻也。二千石官长纪纲人伦，将何以佐朕烛幽隐，劝元元，厉蒸庶，崇乡党之训哉？且进贤受上赏，蔽贤蒙显戮，古之道也。其与中二千石、礼官、博士议，不举者罪。[②]

又元朔五年夏六月《劝学诏》曰：

> 盖闻导民以礼，风之以乐，今礼坏乐崩，朕甚闵焉。故详延天下方闻之士咸荐诸朝，其令礼官劝学，讲议洽闻，举遗兴礼，以为天下先。太常其议予博士弟子，崇乡党之化，以厉贤材焉。[③]

汉武帝“立乐府而采歌谣”的活动是其“修郊祀”“协音律”“作诗乐”等礼乐建设的重要内容之一。概括来说，汉武帝在礼乐文化建构方面重点做了两件大事。

一是重定郊祀之礼。《礼记·乐记》曰：“王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辩者其礼具……五帝殊时，不相沿乐，三王异世，

① （汉）班固：《汉书·武帝纪》，中华书局，1962，第212页。
② （汉）班固：《汉书·武帝纪》，中华书局，1962，第166~167页。
③ （汉）班固：《汉书·武帝纪》，中华书局，1962，第171~172页。

不相袭礼。”[1] 制礼作乐是一个王朝政治文化生活中的重大事件，汉代自不例外。

汉代之初，刘邦“命叔孙通制礼仪，以正君臣之位”，“叔孙通因秦乐人制宗庙乐”[2] 开始了汉代的礼乐建设活动。在制定郊祀礼乐方面，汉高祖刘邦也多有建树，秦代帝王一般郊祀白帝、青帝、黄帝、赤帝四帝，刘邦增立了“黑帝祠，名曰北畤”[3]。汉文帝十五年夏四月，“始幸雍郊见五畤，祠衣皆上赤”，第二年又“作渭阳五帝庙，同宇，帝一殿，面五门，各如其帝色。祠所用及仪亦如雍五畤”[4]。

汉武帝重定郊祀之礼，在汉代礼乐文化建构中算得上一件惊天动地的大事，《汉书·武帝纪》对“祠太一于甘泉”之事载录曰：

> （元鼎五年）十一月辛巳朔旦，冬至。立泰畤于甘泉。天子亲郊见，朝日夕月。诏曰：“朕以眇身托于王侯之上，德未能绥民，民或饥寒，故巡祭后土以祈丰年。冀州脽壤乃文鼎，获荐于庙。渥洼水出马，朕其御焉。战战兢兢，惧不克任，思昭天地，内惟自新。《诗》云：‘四牡翼翼，以征不服。’亲省边陲，用事所极。望亲泰一，修天文禅。辛卯夜，若景光十有二明。《易》曰：‘先甲三日，后甲三日。’朕甚念年岁未咸登，饬躬斋戒，丁酉，拜况于郊。”[5]

《汉书·礼乐志》记载曰：

> 至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也。祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，

---

① （清）孙希旦：《礼记集解》，中华书局，1989，第991页。
② （汉）班固：《汉书·礼乐志》，中华书局，1962，第1030、1043页。
③ （汉）司马迁：《史记·封禅书》，中华书局，1982，第1378页。
④ （汉）司马迁：《史记·封禅书》，中华书局，1982，第1382页。
⑤ （汉）班固：《汉书·武帝纪》，中华书局，1962，第185页。

百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。[1]

汉武帝重定郊祀之礼中，新增了“泰一”神，并将之置于其他众神之首，这是班固重点载录的重要原因。因为这一举措的目的是要通过提高“太一”神在国家祭祀中的核心地位，以确立汉王朝大一统的地位和尊严[2]。董仲舒“天人感应”和“君权神授”思想的最终目的是建构“大一统”的国家治理模式。他曾在“对册”中反复强调“大一统”观点：“《春秋》谓一元之意，一者万物之所从始也，元者辞之所谓大也。谓一为元者，视大始而欲正本也。”“《春秋》大一统者，天地之常经，古今之通谊也”[3]。

汉武帝重定郊祀之礼的活动是渐次展开的。汉武帝即位之初，招赵绾、王臧等儒士，“欲议古立明堂于城南，以朝诸侯，草巡守封禅改历服色事未就”。七年后的元光二年，汉武帝“初至雍，郊见五畤。后常三岁一郊”[4]。又有济阴亳县人谬忌上奏曰：“天神贵者泰一，泰一佐曰五帝。古者天子以春秋祭泰一东南郊，用太牢，七日，为坛开八通之鬼道。”汉武帝采纳谬忌的建议，“令太祝立其祠长安城东南郊，常奉祠如忌方”[5]。元鼎四年，武帝幸雍郊，有人建议曰：“五帝，太一之佐也，宜立太一而上亲郊之。”武帝疑而未定。直到元鼎五年十一月，“武帝至陇西，西登崆峒，幸甘泉。令祠官宽舒等具太一祠坛，祠坛放薄忌太一坛，坛三垓。五帝坛环居其下，各如其方，黄帝西南，除八通鬼道。太一，其所用如雍一畤物，而加醴枣脯之属，杀一狸牛以为俎豆牢具。而五帝独有俎豆醴进。其下四方地，为醊食群神从者及北斗云……十一月辛巳朔旦冬至，昧爽，天子始郊拜太一。朝朝日，夕夕月，则揖；而见太一如雍郊礼”[6]。从在长安城东南郊立泰一祠到立泰一祠坛于甘泉，再到武帝亲郊拜“泰一”，经历了较长的时间。

班固《武帝纪》《礼乐志》重点记载了元鼎五年武帝“立泰畤于甘

---

① （汉）班固：《汉书·礼乐志》，中华书局，1962，第1045页。
② 参见赵敏俐《汉代月付制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第68~74页。
③ （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2502、2523页。
④ （汉）司马迁：《史记·封禅书》，中华书局，1982，第1384页。
⑤ （汉）司马迁：《史记·封禅书》，中华书局，1982，第1386页。
⑥ （汉）司马迁：《史记·封禅书》，中华书局，1982，第1394~1395页。

泉”“祠太一于甘泉”的事件，标志着元鼎五年汉武帝重定郊祀之礼的完成和此事的重大意义。

二是扩大乐府的功能。“乐府”作为朝廷的音乐机关，本始于秦代。班固《汉书·礼乐志》载，至汉武帝“乃立乐府”，主要指“扩充”汉乐府的规模和职能[①]。武帝时期的音乐机构有太乐和乐府两个部门。传统的宗庙祭祀雅乐主要由太乐掌管，但是当时雅乐已残败不堪，“但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义”[②]。武帝时期，诸如定郊祀祭礼、采集地方歌谣、召集文人写作歌辞、为歌辞配乐等重大的礼乐活动，都是依托乐府机关进行的，乐府机关的规模和职能因此得到极大拓展，不仅掌管《安世房中乐》《郊祀乐》等宫廷和郊祭礼乐，还负责采集和整理各地的娱乐音乐。从汉哀帝罢乐府时汉代乐府机关的人员分工，可见汉代乐府职能之一斑。据《汉书·礼乐志》记载，汉哀帝“罢乐府官”时，乐府官员共有829人，有“郊祭乐”人员、“太乐鼓员”、“《嘉至》鼓员”、“外郊祭员”，有“兼《云招》给祠南北郊用”“兼给事雅乐用”的诸族乐人，也有“不应经法或郑卫之声”的乐员、鼓员等，可见当时乐府机关的规模之大、职能之广。

扩大乐府，其实是汉武帝礼乐文化建构的需要，即需要从朝廷立场出发，通过礼乐文化，构建一套体现儒家精神的政治伦理话语。

董仲舒向武帝的“对策”中比较清楚地阐明了“正俗”的意义：“臣谨案，《春秋》谓一元之意，一者，万物之所从始也，元者辞之所谓大也。谓一为元者，视大始而欲正本也。《春秋》深探其本，而反自贵者始。故为人君者，正心以正朝廷，正朝廷以正百官，正百官以正万民，正万民以正四方。四方正，远近莫敢不壹于正，而亡有邪气奸其间者。”[③] 强调“正四方”之俗对于“正朝廷”“正百官”“正万民”的重要性。又以孔子语致“祥瑞”之物联系汉代的现实：今陛下贵为天子，是“行高而恩厚、知明而意美、爱民而好士”的“谊主”。然而“天地未应而美祥莫至”，是为什么？董仲舒认为，是“凡以教化不立而万民不正也”，古代实行王道者皆明于此理，“莫不以教化为大务”。然后向武帝建议：“立大学以教于国，设痒序以化于邑，渐民于仁，摩民以谊，节民以礼，故其刑法甚轻而

---

① 参见赵敏俐《汉代月付制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第69页。

② （汉）班固：《汉书·礼乐志》，中华书局，1962，第1043页。

③ （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2502~2503页。

禁不犯者，教化行而习俗美也。”[1] 即要实现“四方正于壹”的大一统国家的治理，须自上而下实施礼乐教化，建立学校、推行礼乐教育。

音乐是“正俗”最好的方式，董仲舒对册说：“乐者，所以变民风，化民俗也，其变民也易，其化人也著。”[2] 《史记·乐书》太史公曰：“夫上古明王举乐者，非以娱心自乐，快意恣欲，将欲为治也。正教者皆始于音，音正而行正。故音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。……故乐所以内辅正心，而外异贵贱也。上以事宗庙，下以变化黎庶也。”[3] 音乐“上事宗庙”“下化黎庶”的功能，其根本指向还是为国家“治理”，而达到“移风易俗”的效果。董仲舒说：“王者未作乐之时，乃用先王之乐宜于世者，而以深入教化于民。教化之情不得，雅颂之乐不成，故王者功成作乐，乐其德也。”[4]

总而言之，郊祀之乐重在祭神娱神，通过对天神和四方之神的膜拜，宣言“君权神授”的合法性、权威性，宗庙之乐重在宣言祖先之“功德”，以达到“上下齐同”而“壹于正”的目的。而其他各种礼俗活动之用“乐”，如“朝聘”“燕享”之乐，均能达到“教化黎庶”之作用。

汉武帝“立乐府而采歌谣”，应该具有两方面的意图：一是通过采集赵代秦楚之风，作为祭祀乐歌的素材。所以《汉书·礼乐志》载，至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，祭后土于汾阴，“乃立乐府，采诗夜诵”，“以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”[5]。其立乐府，采诗夜诵与李延年作十九章之歌放在一起叙述，足见乐府“采诗夜诵”之用意。二是通过“立乐府采歌谣”达到音乐移风易俗的“正俗”目的。关于采歌谣、协声律问题，《史记·乐书序》有一段话值得注意。

《史记·乐书》载：

凡作乐者，所以节乐。君子以谦退为礼，以损减为乐，乐其如此也。以为州异国殊，情习不同，故博采风俗，协比声律，以补短移

① （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2503~2504页。
② （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2499页。
③ （汉）司马迁：《史记·乐书》，中华书局，1982，第1236页。
④ （汉）班固：《汉书·董仲舒传》，中华书局，1962，第2499页。
⑤ （汉）班固：《汉书·礼乐志》，中华书局，1962，第1045页。

化，助流政教。天子躬于明堂临观，而万民咸荡涤邪秽，斟酌饱满，以饰厥性。故云雅颂之音理而民正，嘄噭之声兴而士奋，郑卫之曲动而心淫。及其调和谐合，鸟兽尽感，而况怀五常，含好恶，自然之势也。[①]

这段文字主要是从历代圣王作乐目的以及音乐对正俗的作用来说的，并非特指汉代乐府机关，但值得注意的是其中对乐官“博采风俗，协比声律”原因、内容及作用的说明，与汉代“立乐府而采歌谣”的音乐活动具有类似性。所谓“博采风俗，协比声律”是指乐府机关到各地采集歌谣，并对之整理、加工和配乐的工作。乐府机关整理、加工的主要内容是对“情习不同”的各地歌谣进行“补短移化”，最终实现“助流政教”目的。当然，“补短移化”既指从音乐技术层面进行的“移化”，如对嘄噭之声和郑卫之曲从音乐风格上进行调整，使其达到“乐而不淫”的审美效果；也指从歌辞内容层面进行“补短”，剔除歌辞的“邪秽之情”，筛选歌辞的颂美性或讽谏性主题。通过乐府机构这两方面的“创作”，使乐府诗满足移风易俗、教化百姓的要求。

可见，武帝及以后的乐府机关实际上已经承担了朝廷音乐“上事宗庙”“下化黎庶”的职能，其“移风易俗”的教化伦理功能得到充分发挥。这是导致汉代音乐学、乐府学政教伦理价值生成的根本机制。

结　语

总之，乐府学发生于汉代礼乐文化建构活动，并在汉唐之际的乐府演唱、乐府诗创作和传播实践中逐渐形成，其核心观念来源于汉代音乐学对礼乐之本与礼乐之用的探讨，基本的理论范畴是“诗”“乐”关系。汉代乐府学鲜明的政教伦理倾向与汉武帝礼乐文化政策关系密切，自武帝扩大乐府到哀帝罢乐府，乐府在汉代实际承担了“上事宗庙”“下化黎庶”的国家礼乐文化建构的重任。随着乐府职能的扩大，其在汉代礼乐文化建构中的作用和地位日益突出，汉代社会对其地位与作用的认识也相应得到深化，随着东汉对儒家政治伦理的进一步重视，汉代乐府学的政教伦理价值

① （汉）司马迁：《史记·乐书》，中华书局，1982，第1176页。

倾向则进一步凸显。汉代音乐学的政教伦理价值取向，则决定了乐府学在“诗”“乐”关系的认知上，秉持着以乐为本、以诗为用的观念。魏晋以后，“声”“辞”逐渐分离，乐府的“诗”学意义受到重视，衍生出乐府诗的谱系、体类、拟题方式、题材内容等命题，但乐府学的主要问题始终围绕“诗”“乐”关系这一基本理论范畴展开，这是乐府学作为音乐文学之专学的根本所在。

汉乐四品考论*

赵德波

（广州，广州大学人文学院/文学思想研究中心，510006）

摘　要： 蔡邕作为东汉后期礼乐派经师，在《礼乐志》中最早系统界定了汉乐四品之说。汉乐四品集中反映了当时士人的音乐观念，如维护大予乐的崇高和神圣，呼唤周颂雅乐的移风易俗作用，认同黄门鼓吹乐的娱乐功能，关注军乐激励斗志的作用等。蔡邕对汉乐四品的界定既是在体类意识制导下的一种学术自觉，同时也代表着东汉后期经学之士在文化重建上的努力。

关键词： 汉乐四品　蔡邕　礼乐志　音乐观念　体类意识

蔡邕在《礼乐志》中对汉乐四品的界定及评述，是历来研究汉代歌诗分类和汉代乐歌雅俗问题所依据的重要文献。由于《东观汉记》在后世流传过程散佚严重，加之后世重要音乐文献，如《宋书·乐志》《隋书·音乐志》《通典·乐典》等在文字表述上的歧异，近年来学界关注的重点多集中在蔡邕《礼乐志》所论究竟是“三品乐”还是“四品乐”，“汉乐四品”中第四品是短箫铙歌还是清商相和之乐，以及黄门鼓吹乐与短箫铙歌的关系等问题上，而对汉乐四品所反映的音乐观念及产生的文化背景的解读却相对欠缺。蔡邕何以能对汉乐划分品类并加以评述？汉乐四品蕴含了哪些音乐观念？蔡邕界定汉乐四品折射出当时士人群体怎样的文化心态？这是本论文力图解决的主要问题。

---

* 本文系广东省社科规划项目（编号：GD17XZW17），广州市属高校“羊城学者”青年科研骨干培养项目阶段性成果，项目编号为1201581603。

一　蔡邕礼乐派经师身份及其与汉乐四品之关系

蔡邕是东汉后期的文坛领袖，也是当时重要的经学大师。作为东汉著名经学家胡广的弟子，蔡邕师事胡广期间主要学习哪些经学典籍？对此，《后汉书》胡广和蔡邕的传记均无明文记载，倒是《后汉书志》刘昭的注补提供了这方面的信息。

《后汉书·礼仪志上》提到上陵的祭祀之礼，刘昭注补有如下记载：

> 邕见太傅胡广曰："国家礼有烦而不可省者，不知先帝用心周密之至于此也。"广曰："然。子宜载之，以示学者。"邕退而记焉。①

按照古礼的规定，不能在坟墓对死者进行祭祀。可是，从西汉开始，出现了对开国皇帝在他的陵园进行祭祀的情况。东汉明帝继承这一做法，率百官及亲属在光武帝刘秀的陵园对他进行祭祀。这种做法虽然不合乎古礼，却表达了孝心。蔡邕有感于此，故和胡广有上述对话。

《后汉书·礼仪志中》叙述群臣朝见之仪，刘昭注补写道：

> 蔡邕曰：群臣朝见之仪，视不晚朝十月朔之故，以问胡广。广曰："旧仪，公卿以下每月常朝，先帝以其频，故省，唯六月、十月朔朝。后复以六月朔盛暑，省之。"②

按照西汉的礼仪，每个月初始，大臣都要到朝廷拜谒天子。东汉朝廷对这个礼仪进行简化，先是规定每年六月、十月两次朝拜，其余月份不再举行，后来又改为只有十月进行朝拜。蔡邕针对此事发问，胡广作了回答。

《后汉书·祭祀志下》叙述天子陵园祭祀之礼，刘昭注补道：

---

① （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3104页。

② （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3131页。

蔡邕《表志》曰："宗庙迭毁议奏，国家［大］体，班固录《汉书》，乃置《韦贤传》末。臣以问胡广，广以为宜在《郊祀志》，去中鬼神仙道之语，取《贤传》宗庙事置其中，既合孝明旨，又使祀事以类相从。"①

这里叙述蔡邕和胡广讨论《汉书·郊祀志》的内容及体例问题。班固在《汉书·郊祀志》中记载了许多淫祀鬼怪神仙之事，绝大多数都出现在汉武帝时期。而关于汉天子宗庙设置方面的沿革，却置于《汉书·韦贤传》的末尾。蔡邕觉得这种处理方式不够妥当，向胡广进行询问。胡广说了自己的看法，蔡邕表示赞同，并且在给天子的上书中加以转述。文中提到的《表志》，指蔡邕的《戍边上章》及其所附的《律历志》《礼乐志》等六志的写作提纲。蔡邕在《戍边上章》中写道：

臣自在布衣，常以为《汉书》十志，下尽王莽，而世祖以来，唯有纪传，无续志者。臣所以师事太傅胡广，知臣颇识其门户，略以所有旧事与臣，虽未备悉，粗见首尾，积累思惟二十余年。……会臣被罪，逐放边野。臣窃自痛，一为不善，使史籍所阙，胡广所校，二十年之思，中道废绝，不得究竟。慺慺之情，犹以结心，不能自达。②

这段叙述透露出蔡邕的志向及其师事胡广期间所学习到的内容。蔡邕有志于修史，但重点不在纪传，而在于《志》，而修《志》的难度远远大于撰写纪传。胡广作为东汉朝廷的重臣，历事六帝，见多识广，熟悉朝廷旧仪，在礼乐制度方面对蔡邕多有传授。而撰写史书的《志》，非博学通经的礼乐大师无法胜任。无论从师承方面考察，还是从所要从事著述方面衡量，称蔡邕是东汉后期礼乐派经学大师，他当之无愧。

作为汉代礼乐派的经学大师，蔡邕对汉代礼乐制度建设的贡献之一就是汉乐四品之说。汉乐四品是对汉代朝廷音乐分类的总结，最早见载于南朝刘昭的《续汉书补注》，刘昭在对《礼仪志》进行注释时引用到蔡邕《礼仪志》，其文如下：

---

① （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3200页。

② 邓安生：《蔡邕集编年校注》，河北教育出版社，2002，第274~275页。

蔡邕《礼乐志》曰："汉乐四品，一曰太予乐，典郊庙、上陵、殿诸食举之乐。郊乐，《易》所谓'先王以作乐崇德，殷荐上帝'。《周官》：'若乐六变，则天神皆降，可得礼也'。宗庙乐，《虞书》所谓'琴瑟以咏，祖考来假'，《诗》云'肃肃和鸣，先祖是听'。食举乐，《王制》谓'天子食举以乐'，《周官》'王大食，则命奏钟鼓'。二曰周颂雅乐，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐。辟雍、飨射，《孝经》所谓'移风易俗，莫善于乐'，《礼记》曰'揖让而治天下者，礼乐之谓也'。社稷，《诗》所谓'琴瑟击鼓，以御田祖'者也。《礼记》曰'夫乐，施于金石，越于声音，用乎宗庙、社稷，事乎山川、鬼神'，此之谓也。三曰黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣，《诗》所谓'坎坎鼓我，蹲蹲舞我'者也。其短箫、铙歌，军乐也。其传曰'黄帝岐伯所作，以建威扬德，风劝士'也。盖《周官》所谓'王［师］大［捷］则令凯乐，军大献则令凯歌'也。孝章皇帝亲著歌诗四章，列在食举。又制《云台》十二门诗，各以其月祀而奏之。熹平四年正月中，出《云台》十二门新诗，下大予乐官习诵，被声，与旧诗并行者，皆当撰录，以成《乐志》。"①

据此可知，蔡邕在《礼乐志》中将朝廷音乐分为太予乐、周颂雅乐、黄门鼓吹及短箫铙歌四品，并对每品中各类音乐的使用场合及设置依据作了解说。与刘昭同时稍前的沈约在《宋书·乐志》中也著录了汉乐四品之说，而唐代《通典·乐略》、宋代《通志·乐志》、清代《文献通考·乐考》等后世文献在论及汉代音乐问题时对其均有称述。蔡邕在《礼乐志》中界定的汉乐四品之说成为后世探讨汉代歌诗分类及音乐雅俗问题的重要文献依据，足见其影响之深远。

二　汉乐四品所蕴含的音乐观念

蔡邕既是东汉后期礼乐派的经学大师，又是当时声名卓著的琴曲大家，其对汉乐四品的论述蕴含了当时音乐观念。借此既可揭示蔡邕本人的音乐思想，亦可窥探汉代音乐观念的流变。

① （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3131~3132页。

第一，维护大予乐的崇高和神圣。汉乐四品列在首位的是大予乐。大予乐，本名大乐，汉明帝永平三年改名。《后汉书·百官志二》写道：

> 大予乐令一人，六百石。本注曰：掌伎乐。凡国祭祀，掌请奏乐，及大飨用乐，掌其陈序。[①]

大予乐令掌管大予乐，大予乐主要用于朝廷的祭祀及大飨。据《后汉书·百官志》刘昭注补所引《汉官仪》的记载，大予乐令的下属有员吏25人，乐人及八佾舞演出人员380人，是一个规模较大的机构。关于大予令的由来，卢植作了如下解释：

> 大予令如古大胥。汉大乐律，卑者之子不得舞宗庙之酎。除吏二千石到六百石，及关内侯到五大夫子，取適子高五尺已上，年十二到三十，颜色和，身体修治者，以为舞人。[②]

卢植是东汉后期的经学大师，与郑玄齐名，和蔡邕生活的历史阶段大体一致。卢植引东汉的大乐律，是有关大予乐的律令，具有权威性。其中对大予乐表演人员的规定很严格：必须是达到一定级别的朝廷官员的子弟，同时在年龄、身高、体貌及品行修养方面都有具体的规定，从而从人员组成上保证大予乐的权威性。

卢植认为东汉的大予乐是由古代的大胥演变而来的，章太炎从字形字义方面作了进一步论述，他在《小疋大疋说上》中写道：

> 故夫疋之为迹明矣。善书者为疋，故胥、史并称；有才知者谓之谞，语亦自此始。乐官亦有大胥、小胥，胥即疋也。后汉有大予乐官，大予者，大胥之异文，若《匈奴传》"比疏"亦为"比余"矣。予亦疋也，然则六诗惟"疋"为重。[③]

《说文》称："疋，足也。……古文以为《诗》大雅字，亦以为足字，

---

① （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3573页。

② （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3573页。

③ 《章太炎全集》（四），上海人民出版社，1985，第13页。

或曰胥字，一曰：疋，记也。”[①]《说文》的解释是章氏立论的根据和起点，其结论是可信的，东汉的大予乐确实是从古代的大胥演变而来，两个名称含义相同。

《周礼·春官·大胥》写道：

> 大胥掌学士之版，以待致诸子。春入学，舍采，合舞；秋颁学，合声。以六乐之会正舞位，以序出入舞者，比乐官，展乐器。凡祭祀之用乐者，以鼓征学士。[②]

这里对大胥的职责作了明确的说明：他掌握乐舞的训练，人员的召集及考核、乐器的校对，在祭祀时组织所训练的人员进行表演。从大胥的职能来看，确实与东汉大予乐基本一致。大胥掌管的对象是“学士”，对此，郑众注释道：

> 学士，谓卿大夫诸子学舞者。版，籍也，今时乡户籍，世谓之户版。大胥主此籍，以待当召聚学舞者卿大夫之诸子，则按此籍以召之。汉大乐律曰：“……与古用卿大夫子同义。”[③]

郑众用东汉大乐律来解释《周礼·大胥》中的学士。大胥管理、训练的是贵族子弟，东汉大予乐的成员也是贵族子弟。仅从参加表演的人员组成就可以看出大予乐的崇高、庄严。

东汉大予乐的演出场合有三类：一是郊祀，即祭天大典，是祭祀中级别最高者。二是用于宗庙，祭祀对象是天子的祖先，是祭祀人神的最高礼典。三是天子食举，天子在重大礼仪中用餐时所表演，是礼仪中最高级别者。大予乐所运用的场合，体现的是天神至上、天子至尊，是对至高无上天神、祖先神和天子的崇敬、膜拜，因此，大予乐排在四类乐的首位，蔡邕也予以特殊的关注。

蔡邕在汉乐四品的末尾提到以下几种歌诗：汉章帝所作的四章歌诗、《云台十二门》诗，以及汉灵帝熹平四年的《云台十二门》新诗。《后汉

---

① （汉）许慎撰、（清）段玉裁：《说文解字注》，上海古籍出版社，1981，第84~85页。

② （清）孙诒让：《周礼正义》，中华书局，1987，第1814~1821页。

③ （清）孙诒让：《周礼正义》，中华书局，1987，第1814页。

书·肃宗孝章帝纪》记载，建初三年（78），“春正月乙酉，宗祀明堂。礼毕，登灵台，望云物。大赦天下。”[①] 从《云台十二门》的诗题推断，该诗作于建初三年的可能性居多。《后汉书·孝灵帝纪》记载，熹平四年（175），“春三月，诏诸儒正《五经》文字，刻石立于太学门外。”[②] 熹平石经刊刻之年，也是《云台十二门》新诗制作之岁，这组诗当时仿效汉章帝先前所作的同名组诗。蔡邕对这几首属于大予乐的歌诗特别重视，准备把它们纳入《乐志》之中。其目的就是充分发挥大予乐至尊地位的作用，大予乐作为服务于至尊天神及天子的工具和手段，紧密地与王权政治和敬天尊祖的宗教联系在一起，功利性极强。

第二，呼唤周颂雅乐的移风易俗作用。汉乐四品列在第二品的是周颂雅乐，这类音乐用于普通的祭祀和礼仪，在级别上低于大予乐。蔡邕引《孝经》的“移风易俗，莫善于乐”的论断，把周颂雅乐的功能定在“移风易俗”上，强调它的教化功能。

蔡邕对大予乐列出了东汉新制的一些歌诗，打算把它们纳入《乐志》。而对周颂雅乐，他没有提到东汉创制的这方面的歌诗。由此可以推断，整个东汉时期，用于普通祭祀和礼仪、能够移风易俗的新诗歌还比较匮乏，没有像大予乐那样已经配套。那么，如何解决普通祭祀和礼仪新创歌诗不足的问题呢？很重要的一个出路就是利用《诗经·周颂》这个已有的资源。东汉早期，已经出现开发《周颂》这个资源以供祭祀礼仪之需的先例。

刘昭在《后汉书·祭祀志》注补中引用《东观汉记》，提到了东平王苍所献的《武德舞歌诗》：

> 十月烝祭始御，用其《文始》、《五行》之舞如故。（匆）进《武德舞歌诗》曰：“於穆世庙，肃雍显清，俊乂翼翼，秉文之成。越序上帝，骏奔来宁，建立三雍，封禅泰山，章明图谶，放唐之文。休矣惟德，罔射协同，本支百世，永保厥功。”[③]

《后汉书·东平王苍传》载：“帝以所作《光武本纪》示苍，苍因上

① 《后汉书》，中华书局，1965，第136页。

② 《后汉书》，中华书局，1965，第336页。

③ （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3196页。

《光武受命中兴颂》。帝甚善之，以其文典雅，特令校书郎贾逵为之训诂。"[①]《武德舞歌诗》或即是《光武受命中兴颂》。从内容来看，《光武受命中兴颂》在很大程度上模仿了《周颂·清庙》。傅毅是东汉著名的辞赋家，其主要生活经历大致在汉明帝时期。《后汉书·文苑传》记载，傅毅"追美明皇帝功德最盛，而庙颂未立，乃依《清庙》作《显宗颂》十篇奏之，由是文雅显于朝廷"[②]。但东汉王朝所作宗庙乐章，未必尽是以《周颂·清庙》为蓝本。蔡邕撰有《独断》二卷，其内容杂记汉代有关宗庙宫寝、礼乐车服的典章制度，还有名物、掌故、功令、谥法、帝系世次、后宫称号等，同时也收辑了一些周秦的礼制和传说。其中有"宗庙所歌诗之别名"一栏，在这一条目之下蔡邕将《周颂》三十一篇诗歌逐一作了解说。从这一栏的题目的拟定可以推知，《周颂》中的所有诗篇都应属于"宗庙所歌诗"的范畴。由蔡邕对《周颂》诗篇解说的内容可以看出，其侧重点在于诗歌创作的背景和演奏的场合。蔡邕撰写"宗庙所歌诗之别名"的出发点，很可能是为周颂雅乐的创作提供参考和指导。

雅乐是周代礼乐制度的重要组成部分，春秋战国时期的礼崩乐坏，作为儒家学派的创始人孔子，大力提倡恢复周代雅乐传统。《论语》中保存了他关于雅乐的诸多论述：

> 子曰："行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》、《舞》。放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆。"（《论语·卫灵公》）
>
> 子曰："恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。"（《论语·阳货》）
>
> 子在齐，闻《韶》，三月不知肉味，曰："不图为乐之至于斯也！"（《论语·述而》）
>
> 子曰："吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。"（《论语·子罕》）

此后，倡导雅乐成为儒家音乐思想的主要方面，《孟子·尽心下》说道："恶郑声，恐其乱乐也。"《荀子·乐论》亦写道："贵礼乐，而贱邪

---

① 《后汉书》，中华书局，1965，第 1436 页。

② 《后汉书》，中华书局，1965，第 2613 页。

音。”“修宪命，审诗商，禁淫声，以时顺修，使夷邪音不敢乱雅。”《孟子》《荀子》中对于雅乐的倡导源自孔子。东汉礼乐建设沿用元始改制时期的礼乐制度，致力于恢复西周模式的郊庙礼乐制度。对于雅乐的提倡是其重要方面，这在上文已有详细论述。蔡邕在《独断》中对《周颂》三十一首所作的解说，在很大程度上是为当时周颂雅乐的创制服务的。由此推断，儒家传统礼乐精神，特别是对雅乐的倡导与重视是蔡邕音乐思想的主导方面。

第三，认同黄门鼓吹乐的娱乐功能。汉乐四品列在第三位的是黄门鼓吹，蔡邕对它作了如下定位：“黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣，《诗》所谓‘坎坎鼓我，蹲蹲舞我’者也。”蔡邕对黄门鼓吹乐没有赋予政治、宗教方面的责任和教化功能，而把它概括为娱乐性的。

汉乐称为黄门鼓吹，乐名冠以黄门二字，显然是由属于黄门系统的人员进行表演。《后汉书·百官志三》列有黄门侍郎、小黄门、黄门令、黄门署长、中黄门冗从仆射、中黄门诸官，除黄门侍郎外，其余本注均标明是宦者。而按照《汉旧仪》的说法，“黄门郎属黄门令”，既然黄门令是宦者，黄门郎当然也是宦者。汉乐称为黄门鼓吹，表演人员当然主要是由宦者组成。《后汉书·孝安帝纪》记载，永初元年（107）九月，“诏太仆、少府减黄门鼓吹，以补羽林士”，李贤注引应劭《汉官仪》：“黄门鼓吹百四十五人。”[①] 东汉的黄门鼓吹的演出人员 145 人，远低于大予乐 400 余人的编制，它的功能和作用也和大予乐迥然有别，黄门鼓吹的主要功能是天子用以宴乐群臣，而最盛大的宴乐场面莫过于每年岁首的朝会，《后汉书·礼仪志中》写道：“每岁首正月，为大朝受贺。……百官受赐宴飨，大作乐。”对于作乐的具体场面，刘昭注补引蔡质《汉仪》如下记载：

> 作九宾散乐。舍利兽从西方来，戏于庭极，乃毕入殿前，激水化为比目鱼，跳跃嗽水，作雾障日。毕，化成黄龙，长八丈，出水遨戏于庭，炫耀日光。以两大绳系两柱间，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，对面道逢，切肩不倾，又踏局出身，藏形于斗中。钟磬并作，倡乐毕，作鱼龙曼延。小黄门吹三通，谒者引公卿群臣以次拜，微行

① 《后汉书》，中华书局，1965，第 208 页。

出，罢。[①]

岁首朝会的娱乐场面极其宏大壮观，主要表演魔术和杂技。虽然表演人员不一定都是宦者，但归属于黄门鼓吹则确定无疑。表演纯粹是娱乐性的，有的还很惊险，富有刺激性。

黄门鼓吹表演娱乐性质的节目，不限于君主宴群臣，有时还体现在礼仪中。《后汉书·礼乐志中》有如下记载：

> 先腊一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。……黄门令奏曰："侲子备，请逐疫。"于是中黄门倡，侲子和，曰："甲作食殅，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不详，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食具，穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮！"因作方相与十二兽舞。[②]

这里叙述朝廷岁末大傩，即驱逐众多恶鬼的仪式。这与其说是礼仪，不如说是一场节目表演更为确切。大予乐的表演者必须是贵族子弟，而参加大傩的表演者却是朝廷宦者的弟子。这些童子与专门负责驱鬼的方相氏一道参与，所扮演的角色带有巫师性质。而他们对恶鬼所下的驱逐令和诅咒语，仿佛是在作一场表演，最后以舞蹈结束。作为旁观者而言，他们也是作为艺术表演的观众出现，看的是一场娱乐性的节目。

东汉朝廷黄门鼓吹主要表演娱乐性节目，这已经是既定的历史事实，对此，蔡邕予以确认，反映出他的音乐观的丰富性和复杂性。他既强调朝廷音乐的政治、宗教、道德属性，主张发挥它维护天神和天子至尊地位的功能，能起到移风易俗的作用；同时，又承认音乐的娱乐功能，认为有其合理性，应该加以运用。蔡邕的音乐观具有兼容并包的性质，在一定程度

---

① （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3131页。
② （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3127~3128页。

上对以往的传统有所超越。当然，蔡邕对黄门鼓吹的认可，还有潜话语在其中，主要由宦者组成的黄门鼓吹表演使人愉悦的节目，总比扰乱朝政、危害社稷可取，乃是朝廷的一种幸运。

第四，关注军乐激励斗志的作用。汉乐四品列在第四位的是短箫铙歌，蔡邕将它称之为军乐，并且引《周礼·春官·大司乐》的记载加以印证。《周礼》关于军乐的记载共两处，一是《春官·大司乐》："王师大献，则令奏恺乐。"二是《夏官·大司马》："若师有功，……恺乐献于社。"在《周礼》中，军乐没有作为一个独立的乐种进行单列，而是分置于两处。《汉书·礼乐志》基本没有涉及严格意义上的军乐，只有个别准军乐。把军乐列为单独的乐种，与大予乐、周颂雅乐、黄门鼓吹相并列，这是蔡邕对东汉朝廷音乐活动的总结，反映出他对军乐的特殊关注。东汉军乐称为短箫铙歌，顾名思义，它主要用短箫和铙进行演奏。关于它的归属，相传出于崔豹之手的《古今注》写道："汉乐有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣也。短箫铙歌，鼓吹之一章尔，亦以赐有功诸侯。"[①] 按照这种说法，短箫铙歌由黄门鼓吹演奏，并没有独立的演出队伍。从实际情况考察，这种说法是可信的，因为短箫铙歌用于军队凯旋回朝之际，这样的事情毕竟次数有限，也无须组织专门的乐队。

蔡邕对军乐怀着浓厚的兴趣，这从下述记载还可以得到印证。《后汉书·礼仪中》写道：

> 飨遣故卫士仪：百官会，位定，谒者持节引故卫士入自端门。卫司马执幡钲护行。……毕飨，赐作乐，观以角抵。

东汉朝廷卫士解甲还乡，欢送的仪式很隆重，在饮宴完毕之后欣赏角抵戏，即角力为内容的节目。对于上述记载，刘昭注补写道："蔡邕曰：'见客平乐，飨卫士，瑰玮壮观也。'"[②] 平乐观是东汉朝廷的练兵场，许多重要的军事活动都在那里举行，欢送宫廷卫士还乡，那里当然是首选之处。蔡邕的评论当是针对飨遣卫士的礼仪而发，他赞叹场面壮观，其中当然也包括带有比武性质的角抵戏，充分肯定它具有激励斗志的作用。

---

① （晋）崔豹：《古今注》，四川人民出版社，1997，第314页。

② （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3130页。

东汉朝廷的军乐称为短箫铙歌，演奏的主要乐器是短箫和铙。汉乐府诗有《铙歌》十八曲，属于鼓吹曲辞。从名称上判断，东汉的短箫铙歌应该属于鼓吹曲辞类别。至于《铙歌》十八曲究竟有哪些曲目在东汉时期充当军乐，具体情况已不可考。现今已知的东汉军乐曲目，只有横吹曲《摩诃兜勒》。崔豹《古今注》写道：

> 横吹，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲，更进新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将军，和帝时万人将军得用之。[1]

《摩诃兜勒》是西汉武帝朝乐官李延年根据西域传入的音乐而改编，总计28章。既然东汉朝廷把这个乐章赐给戍边的将军，那么东汉朝廷就必然保有这组军乐。万人将军才有资格演奏这组乐曲，是贵族乐曲，用于朝廷的可能性很大。关于这组乐曲名称的含义，章太炎先生写道："西域即用梵语，'摩诃'译言'大'，'兜勒'、'兜离'译言'声音高朗。'"[2]由此看来，这组军乐声音高亢，极其雄壮。

蔡邕把军乐列入汉乐四品之中，使它成为一个单独的乐曲门类。这种划分把音乐与军事、战争联系在一起，充分肯定音乐在军事行动中所起的作用。蔡邕的这种音乐思想，在《礼记·乐记》中已初见端倪：

> 钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武。君子听钟声，则思武臣。石声磬，磬以立辨，辨以致死。君子听磬声，则思死封疆之臣。……鼓鼙之声讙，讙以立动，动以进众。君子听鼓鼙之声，则思将帅之臣。[3]

这是把钟、磬、鼓的敲击之声与疆场的将士联系在一起，强调这三种打击乐的激励斗志作用。蔡邕把军乐单独列为一品，这位礼乐派的经学大师的音乐思想可以从早期儒家经典中找到渊源。

---

① （晋）崔豹：《古今注》，四川人民出版社，1997，第305页。
② （清）章太炎：《国故论衡》，上海古籍出版社，2003，第93页。
③ （清）孙希旦：《礼记集解》，中华书局，1989，第1018~1020页。

三　蔡邕的体类意识与汉乐四品界定的时代诉求

西汉成帝时期，刘向奉命组织学者对当时国家图书典籍进行系统整理，产生了最早的综合性图书分类目录——刘向《别录》和刘歆《七略》，后者班固因以为《汉书·艺文志》。刘向、刘歆、班固等学者对当时图书所作分类处理，是当时学术发展的必然，也是汉代日益明确的文体分类意识的自觉实践。蔡邕继承和发展了刘向、刘歆等人的体类意识，将其广泛应用于典章制度、音乐文献的研究与整理，其于《独断》《琴操》中展现最为明显。

《独断》是汉代蔡邕整理并撰写的关于皇室对服饰等级的规定，以及对重要节日的释义和汉代历代皇帝更迭的始末和封谥等典章制度的记述性资料。其中有舛误及后人附益的成分，但不能抹杀其文献学价值。《四库总目提要》云："然全书条理统贯，虽小有参错，固不害其宏旨，究考证家之渊薮也。"如其中将当时公文分为下行文书：策书、制书、诏书，上行文书：章、奏、表、驳议，并对每一类文体的写作体例与运行方式进行界定，是考察汉代公文形态及政治体制变迁的重要资料[①]。其中表现出来的体类意识渊源有自，而彰显的"辨章学术，考镜源流"之精神亦与刘向、刘歆相类。蔡邕所撰《琴操》是现存最早最完整的一部琴曲解题著作，将先秦至汉代的将近五十首琴曲分为：诗歌五首、九引、十二操和河间杂歌四类，其中杂歌之分类与命名应是继承了《七略》《汉书·艺文志》以"杂"为作品命名的传统[②]。基于此也就不难看出，蔡邕在《礼乐志》中对汉乐四品的明确界定与系统论述也是其体类意识的自觉彰显。

西汉和东汉虽同为刘姓王朝，但二者在礼乐制度方面存在明显差异。东汉王朝建立之后，光武帝刘秀并未沿用在西汉长期占统治地位的礼乐制度，而是选择了王莽元始改制时期恢复的西周模式的郊庙礼乐制度：立社稷、恢复明堂、辟雍、灵台等"三雍"古制，定大射礼、养老礼等。光武中兴之后，明帝和章帝励精图治，把东汉王朝推向了鼎盛，即史上所称的

---

① 刘后滨：《从蔡邕〈独断〉看汉代公文形态与政治体制的变迁》，《广东社会科学》2002年第4期。

② 赵德波：《河间杂歌的名称释义及文化探源》，《学术论坛》2013年第3期。

"明章之治"。这也成为东汉后期包括蔡邕在内的经学之士力图恢复的盛世图景。汉明帝作为东汉时期致力于礼乐文化建设的一位重要君主，不仅将光武帝制定的礼乐制度加以完善和推行，而且在音乐方面也表现出极大的兴趣。一方面，他极力提倡雅声。《后汉书·曹褒列传》载：

> 帝问："制礼乐云何?"充对曰："《河图括地象》曰：'有汉世礼乐文雅出。'《尚书璇机钤》曰：'有帝汉出，德洽作乐，名予。'"帝善之，下诏曰："今且改太乐官曰太予乐，歌诗曲操，以俟君子。"[①]

《后汉书·明帝纪》还写道："秋八月戊辰，改大乐为大予乐。"[②] "冬十月，蒸祭光武庙，初奏《文始》、《五行》、《武德》之舞。"[③] 不仅如此，他还在庄重的礼仪场合亲自演奏雅乐：

> 闰月甲午，南巡狩，幸南阳，祠章陵。日北至，又祠旧宅。礼毕，召校官弟子作雅乐，奏《鹿鸣》，帝自御埙篪和之，以娱嘉宾。

对此，李贤注道："《鹿鸣》，《诗·小雅》篇名，宴群臣之诗。"[④] 此处，《鹿鸣》所指应为雅乐。按照汉乐四品的分类，属于黄门鼓吹，是天子燕乐群臣所用之乐。作为东汉后期礼乐派经学家蔡邕所作的努力正是在于恢复东汉初期光武帝、明帝所创立的礼乐制度，而明帝参与改制和演奏的朝廷乐歌成为蔡邕所划分四品乐的基础和原型。当然，汉明帝创立汉代礼乐制度也并非完美。关于汉乐四品，郑樵《通志》中有如下评述：

> 古者雅用于人，颂用于神。武帝之立乐府，采诗虽不辨风雅，至于郊祀房中之章，未尝用于人事，以明神人不可以同事也。今辟雍享射，雅颂无分。应用颂者而改用《大予》，应用雅者而改用《黄门》。不知《黄门》《大予》；于古为何乐乎？风雅通歌，犹可以通也；雅颂通歌，不可以通也。

---

① 《后汉书》，中华书局，1965，第 1201 页。
② 《后汉书》，中华书局，1965，第 106 页。
③ 《后汉书》，中华书局，1965，第 107 页。
④ 《后汉书》，中华书局，1965，第 113 页。

对于郑氏的批判，刘永济辨析道："然乐主在和，声沿时异。果律吕调协，辞情雅正，何必远慕箫韶，遐想夏濩。事由终不可复之古者，此类是也。"[①] 很显然，蔡邕将汉明帝时期确立的礼乐制度奉为圭臬，不单是因为蔡邕在音乐观念上的变通，更是缘于他对明章之治盛世图景的企慕。

另外，东汉中期以后，面对日益严峻的社会问题，寻求解决社会危机的方法是当时士人思考的主要问题。而力图通过史著的昭鉴功能来化解社会危机成为当时史学家著史的主要动力。应劭在建安元年给汉献帝奏疏中写道："夫国之大事，莫尚载籍。载籍也者，决嫌疑，明是非，赏刑之宜，允获厥中，俾后之人，永为监焉。"[②] 与应劭同时代的荀爽"著《礼》、《易传》、《诗传》、《尚书正经》、《春秋条例》，又集汉事成败可为鉴戒者，谓之《汉语》。"[③] 荀爽之侄荀悦于《汉纪》云："君举必记，臧否成败无不存焉。下及士庶，苟有茂异，咸在载籍。或欲显而不得，或欲隐而名章。得失一朝，而荣辱千载。善人劝焉，淫人惧焉。"[④] 作为东汉后期声望卓著的史学家蔡邕自然也不例外，校书东观之时，曾与卢植、韩说等人撰补《后汉纪》。刘昭注补《续汉书·礼仪志》引《谢沈书》云："太傅胡广博综旧仪，立汉制度，蔡邕依以为志。"[⑤] 另外，据《后汉书·蔡邕本传》载，邕"上书自陈，奏其所著十意"[⑥]。"十意"即包括《礼乐志》在内。因此，《礼乐志》中所载汉乐四品之说不仅承载着蔡邕对当时政治环境的思考，更彰显出以蔡邕为代表的东汉后期的经学之士力图通过正礼、正乐等举措来化解社会危机，进而实现东汉王朝中兴的现实努力与美好愿景。

---

① 刘永济：《十四朝文学要略》，中华书局，2007，第111页。

② 严可均：《全后汉文》，商务印书馆，1999，第339页。

③ 《后汉书》，中华书局，1965，第2057页。

④ （汉）荀悦撰、（明）黄省曾注、孙启治校补《申鉴注校补》，中华书局，2012，第105页。

⑤ （晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《后汉志》，中华书局，1965，第3101页。

⑥ 《后汉书》，中华书局，1965，第2003页。

《破阵乐》在唐代宫廷的兴衰及音乐史价值*

柏红秀　朱怡雯

（扬州，扬州大学新闻与传媒学院，225002）

摘　要：《破阵乐》起于民间军营的《秦王破阵乐》，从太宗朝至晚唐敬宗朝一直在宫廷中有表演。太宗朝最为鼎盛，此后一直朝着衰弱的方向发展：作为独立的大型歌舞被表演的机会越来越少，更多的是被压缩或被吸收进其他乐曲中表演；作为郊庙祭祀的雅乐和朝臣宴会的燕乐等仪式音乐表演的机会越来越少，越来越多地被作为娱乐性的俗乐来对待，就后者而言，玄宗朝是其分界点。在太宗朝，各种社会政治功能不断地叠加到它身上致其兴盛，此后这些又随政治环境的变化逐渐脱落而致其衰微。终唐一代，它由民间进入宫廷最后又退回到民间，虽然经历了仪式性和娱乐性的此消彼长却一直没有消失，这得益于它内在的审美特质。由《破阵乐》在唐代宫廷的兴衰可知，雅俗乐之间并没有明显的界限，两者可以自由转换；令音乐作品保持生命力的绝非人为外加的社会政治功能而是它自身的审美特质。受此启发，当下进行文艺建设时，应当将主要精力放在作品的审美特质上。

关键词：《破阵乐》　唐太宗　雅乐　俗乐　社会政治功能　审美特质　文艺建设

《破阵乐》是唐代朝廷新制的第一大乐舞，唐代独立创作的三大乐舞之一。它不但在宫廷中长期表演，而且在民间也一直没有中断过演出。唐

*　本文为国家社科基金项目“音乐雅俗流变与中唐诗歌研究”的成果，项目批准号为14BZW177。

代很多的音乐机构和音乐种类中都可以看到它的身影，后世不少词牌和曲名与它有着千丝万缕的联系。考察《破阵乐》对于中国古代音乐史研究及当下文艺建设均意义重大，所以一直以来它都深受学界的关注。从现有的成果来看，围绕它的研究工作主要包括三个方面：一是依据现有的文献来梳理其表演史；二是将它与唐代特定的政治环境结合起来考察它的历史，挖掘它的文化价值；三是将之与诗歌结合起来考察，以推进唐代诗歌的全面研究。可以说，经过诸多学者的不懈努力，关于《破阵乐》的文献史料和表演过程已经基本清晰了，但是后两个方面的研究成果尚少且研究也不够深入，尚有大力开拓的空间。要想在第三方面有长足的进展，需要在第二方面研究作出新的突破。目前第二方面较出色的研究主要是将《破阵乐》放入某一特定时期的政治环境中去考察，如李丹婕《〈秦王破阵乐〉的诞生及其历史语境》[①]，重点考察的是高祖和太宗两朝的政治形势与它的发展；沈冬《咸歌破阵乐，共赏太平人——〈破阵乐〉考》，重点考察的是高宗朝政治格局与《破阵乐》的关系[②]；王晓如、吕建康《礼乐架构下政治对音乐的影响——以〈秦王破阵乐〉为例》，关注的历史长度略有所扩宽，但也仅言至盛唐。其实，《破阵乐》自初唐至晚唐就一直在宫廷里有表演，所以截其一段历史作考察，势必会影响到对它整体变迁文化意味的理解，从而导致研究的局限。所以，笔者借鉴学者们已有的探索，尝试着将《破阵乐》放在终唐一代这样一个整体的历史时段里去考察，力求详细描述在不同的政治环境中它的兴衰沉浮，然后在整体考察的基础上来对中国古代音乐中的雅俗乐关系和当下备受国人关注的文艺建设工作提出新见解新思考，以期对唐代诗歌研究的突破有所裨益。

我们来梳理一下它进入宫廷以后在宫廷发展的历程。它始于武德三年（620），此时为秦王的李世民带领部下战胜了刘武周，从而为唐王朝立下了汗马功劳。当李世民胜利归来时，百姓们夹道歌舞欢迎，军营特地为此创作了《秦王破阵乐》来赞扬他的英明，“太宗之平刘武周，河东士庶歌舞于道，军人相与为《秦王破阵乐》之曲，后编乐府云。”[③] 可见，它的产生过程与南朝极其著名、在唐代仍然活跃着的歌舞戏《兰陵王》相似。它是随着唐太宗的登基而进入宫廷表演，“贞观元年，宴群臣，始奏《秦王

---

① 李丹婕：《〈秦王破阵乐〉的诞生及其历史语境》，《中华文史论丛》2016 年第 3 期。

② 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004。

③ （唐）刘餗：《隋唐嘉话》，中华书局，1997，卷中，第 18 页。

破阵乐》之曲。太宗谓侍臣曰：朕昔在蕃，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐?"① 后来朝廷对它作了一番大力改造，参与其中的包括唐太宗、德高望重的文臣和精通音律的乐官，"（贞观七年）是日，上制《破阵乐舞图》"②、"及即位，使吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等制歌辞"③。改造后，它还被冠以新的名称，"春，正月，更名《破阵乐》曰《七德舞》。"④ 经过一番改造后的《破阵乐》有舞、歌，有器乐伴奏，参演的乐工人数很多，故气势磅礴，"左圆右方，先偏后伍，交错屈伸，以象鱼丽、鹅鹳。命吕才以图教乐工百二十八人，被银甲执戟而舞，凡三变，每变为四阵，象击刺往来，歌者和曰：'秦王破阵乐'"⑤。

太宗朝是《破阵乐》的发展巅峰，此时它完成了两个飞跃，一是实现了表演空间的大转移，即由民间进入了宫廷；二是实现了属性的大转变，由原来的娱乐性音乐变成了仪式性音乐，唐太宗将之称为"雅乐"，"岂意今日登于雅乐"。此时的《破阵乐》刚入宫廷还没有被大力改造及更名，用在朝臣宴会上，它明显属于燕乐的范畴，因而唐太宗所谓的"雅乐"并不是狭义的用于祭祀的音乐，而是广义的包含燕乐在内的仪式音乐。在太宗朝，它经常用于宴会表演，"及即位，宴会必奏之"⑥。太宗朝关于它表演的记录约四次，为唐代历朝最多。第一次是在贞观元年（627），上文已提及；第二次是在贞观十三年（639），"会群臣，奏《功成庆善》及《破阵》之乐"⑦；第三次是在贞观十六年（642），"许以新兴公主下嫁，召突利失大享"⑧；第四次是在贞观二十二年（648），太子李治为其母长孙皇后追福，修造大慈恩寺，十二月，皇室举行了迎像入寺仪式，"奏九部乐、破阵舞及诸戏"⑨。张文收创作唐代燕乐第一大乐曲《宴乐》时，还将它吸收进来，成为组成的四部乐曲之一，"《宴乐》，张文收所造也。……分为四部……《破阵乐》，舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫裤。"⑩ 《宴乐》中

① 《新唐书》，中华书局，1986，第21卷，第467页。
② 《旧唐书》，中华书局，1997，第3卷，第42页。
③ 《旧唐书》，中华书局，1997，第28卷，第1045页。
④ （宋）司马光：《资治通鉴》，中华书局，2005，第194卷，第6098页。
⑤ 《新唐书》，中华书局，1986，第21卷，第467页。
⑥ 《新唐书》，中华书局，1986，第21卷，第468页。
⑦ 《旧唐书》，中华书局，1997，第25卷，第973页。
⑧ 《新唐书》，中华书局，1986，第217卷，第6137页。
⑨ （唐）慧立、彦悰：《大慈恩寺三藏法师传》，中华书局，2000，第7卷，第156页。
⑩ 《旧唐书》，中华书局，1997，第29卷，第1061页。

的《破阵舞》其规模根本无法和《破阵乐》相比。

此后《破阵乐》就一直朝着衰落的方向发展。唐高宗一登基，它就被停演了，“永徽二年十一月，高宗亲祀南郊，……上因曰：‘《破阵乐舞》者，情不忍观，所司更不宜设。’言毕，惨怆久之。”[①] 这一停就近三十年，“不见此乐，垂三十年”[②]。仪凤三年（678），它才在韦万石的请求下得以恢复表演，“辛酉，太常少卿韦万石奏：‘久寝不作，惧成废缺。请自今大宴会复奏之。’上从之”[③]。在高宗朝，它还被改造成郊庙祭祀之乐。改造的方式与当初张文收创作《宴乐》一样，也是在原有宏大规模的基础上作大力的缩减，然后冠以新名，“立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。立部伎内《庆善乐》七遍，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》”[④]，“（显庆元年）二月庚寅，改《破阵乐》为《神功破阵乐》”[⑤]。虽然，朝廷对《神功破阵乐》很重视，连表演的程式都作了明文规定，“麟德二年十月，制曰：‘其郊庙享宴等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐，皆著履执拂，依旧服裤褶、童子冠。其武舞宜用《神功破阵》之乐，皆被甲持戟，其执纛之人，亦著金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等，并于悬南列坐，若舞即与宫悬合奏。其宴乐内二色舞者，仍依旧别设’”[⑥]，但是它并没有能够真正得到使用，“至上元三年……又曰：‘《神功破阵乐》不入雅乐，《功成庆善乐》不可降神，亦皆罢’”，仪凤二年（677），太常少卿韦万石奏章中亦有述及，“奉麟德三年十月敕，文舞改用《功成庆善乐》，武舞改用《神功破阵乐》，并改器服，但以《庆善》不可降神，《神功破阵乐》又未入雅乐，虽改用器服，其舞曲犹依旧，迄今不改，事既不安，恐须别有处分者”[⑦]。与《破阵乐》一样，高宗晚年才在韦万石的请求下恢复了《神功破阵乐》的表演，“诏曰：旧文舞、武舞既不可废，并器服总宜依旧。若悬作《上元舞》日，仍奏《神功破阵乐》及《功成庆善乐》，并殿庭用舞，并须引出悬外作”[⑧]。虽

① 《旧唐书》，中华书局，1997，第28卷，第1046页。
② （宋）王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，2006，第33卷，第612页。
③ （宋）司马光：《资治通鉴》，中华书局，2005，第202卷，第6385页。
④ （宋）王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，2006，第33卷，第593页。
⑤ 《旧唐书》，中华书局，1997，第4卷，第75页。
⑥ 《旧唐书》，中华书局，1997，第28卷，第1047页。
⑦ （宋）王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，2006，第33卷，第593页。
⑧ （唐）杜佑：《通典》，中华书局，2003，第147卷，第2746页。

然《破阵乐》的情况仍不容乐观，武则天登基后便对它作了更加严重的毁坏，“自武后称制，毁唐太庙，此礼遂有名而亡实”①，“武后毁太庙，七德、九功之舞皆亡，唯其名存。自后复用隋文舞、武舞而已”②。

到了唐玄宗时，它的衰落则表现为被人们更多地作为俗乐来对待而非雅乐。虽然此时它仍然是太常寺的传统表演节目，比如太乐署在天宝十三年（754）修订供奉曲名时，很多宫调中都有《破阵乐》这一曲名，如太蔟商时号大食调、林钟商时号小食调、黄钟商时号越调、中吕商时号双调、南吕商时号水调等③。但是教坊中也有它的表演，崔令钦《教坊记》载教坊表演的曲名就有《破阵乐》，并在下面注曰：“贞观时制。”同时梨园也有了它的表演，“太常梨园别教院，教法曲乐章等……《破阵乐》一章”④。不仅宫廷的乐工们表演它，乐妓们也会表演它，“令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》，虽太常积习，皆不如其妙也”⑤。这里所谓的宫女，有可能是内教坊的女乐人，因为她们一般都是在宜春院，《教坊记》：“宜春院女，教一日便堪上场，惟掐弹家弥月不成”⑥；也有可能是梨园中的乐人，因为她们也居于宜春院，“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院”⑦。在玄宗朝，太常寺是负责典礼的机构，祭祀和朝会等正式场合的仪式性音乐由它表演；教坊和梨园主要服务于帝王的私人宴会或朝廷非正式场合宴会，表演的均是娱乐性音乐。当盛唐《破阵乐》同时在太常、教坊和梨园表演时，它明显兼有仪式和娱乐双重性。然而在盛唐人心中，雅乐、燕乐与俗乐这三者的地位是有差别的，总体而言是一个不如一个。就乐人素质和艺术水平而言，太常寺算是最差的。早在开元八年（720），瀛州司法参军赵慎言就上书批评过太常寺，“今之舞人并容貌蕞陋，屠沽之流，用以接神，欲求降福，固亦难矣”⑧。由于唐玄宗平定韦氏及太平公主这两股敌

① 《旧唐书》，中华书局，1997，第29卷，第1060页。
② 《新唐书》，中华书局，1986，第21卷，第478页。
③ （宋）王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，2006，第33卷，第616~617页。
④ （宋）王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，2006，第33卷，第717页。
⑤ 《旧唐书》，中华书局，1997，第28卷，第1051页。
⑥ （唐）杜佑：《通典》，中华书局，2003，第12页。
⑦ 《新唐书》，中华书局，1986，第22卷，第467页。
⑧ （宋）王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，2006，第23卷，第695页。

对政治势力时，那些负责俗乐表演的乐工曾立过功，所以玄宗登基以后，特地新设了教坊来安置这些人。对于教坊乐人，唐玄宗一直持恩宠的态度。当太常寺与教坊进行“热戏”（技艺竞赛）时，唐玄宗立场明确地站在了教坊一边。同时，玄宗对内教坊中的乐妓极恩宠，有“十家”之说（见《教坊记》序及正文）[①]。唐玄宗本人精通音乐，会乐曲创作和表演，尤其酷爱法曲，常与杨贵妃一道参加梨园的音乐教授工作，所以梨园的乐人也受尽恩宠，被尊称为“梨园弟子”，即“皇家弟子”的意思。这样一来，当《破阵乐》同时在太常、教坊和梨园三个机构表演时，最不受人待见的当然是太常寺的了，所以当宜春院的宫女们表演《破阵乐》时，时人贬斥溢于言表，“虽太常积习，皆不如其妙”[②]。所以，盛唐是《破阵乐》在宫廷发展的一个重要分界点，从此以后，它更多地被人们当作娱乐性俗乐来对待和喜爱，而非仪式性的雅乐。如《教坊记》中记载的盛唐教坊乐曲名时就有《破阵乐》，还有一首乐曲名是《破阵子》，据任半塘等学者推断，它极有可能是《破阵乐》的摘遍。元稹在《和李校书新题乐府十二首·法曲》先描述了《破阵乐》，然后点出了盛唐音乐的新变化，有“明皇度曲多新态，宛转侵淫易沉著”，诗中“新态”及“宛转侵淫”所概括的就是盛唐俗乐的审美特点，《破阵乐》当然也包括在内。此外，多才多艺的唐玄宗还据此创作了《小破阵乐》，后者也是唐代坐部伎六大乐曲之一。

盛唐以后，它在宫廷中的衰落表现为表演次数明显减少，表演规模大大缩小，表演人员文化层次继续下滑，娱乐性空前加强。它曾在德宗朝有过表演，“（贞元十四年）二月壬子朔。戊午，上御麟德殿，宴文武百僚，初奏《破阵乐》，遍奏九部乐，及宫中歌舞妓十数人列于庭”[③]。在宪宗朝，大诗人白居易也在朝中现场观看过它的演出，后来还创作了以“七德舞”为名的长篇诗歌。据说白居易是查阅了太宗朝的帝王实录后才详细地描述它所涉及的初唐艰难建国史，由此可见，此时唐人对它所涉及的历史已经相当模糊。再从白居易《立部伎-刺雅乐之替也》中自注“太常选坐部伎，无性识者退入立部伎，又选立部伎，绝无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣”及“工师愚贱安足云，太常三卿尔何人”来看，虽然它在太常寺里有

---

① （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012。

② 《旧唐书》，中华书局，1997，第28卷，第1051页。

③ 《旧唐书》，中华书局，1997，第13卷，第387页。

表演，但是艺术性不高，并不受时人喜欢。到了穆宗朝，虽然没有关于它在宫廷表演的记载，但是唐朝与吐蕃议盟时，吐蕃有表演《秦王破阵曲》，时人有“与华制略”之类的评价，可见此时人们对于它表演的程序并不太陌生[①]。在敬宗朝，它还被宫妓们用于杂技表演，表演的规模已极小。唐代苏鹗《杜阳杂编》卷中：“挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲。俯仰来去，赴节如飞，是时观者目眩心怯。”[②] 文宗朝，它曾作为凯乐表演过，“将入都门，鼓吹振作，奏《破阵乐》、《应圣期》、《贺朝欢》、《君臣同庆乐》等四曲”[③]。懿宗朝以后，就没有了关于它在宫廷表演的记载。

将《破阵乐》在唐代宫廷中的发展历程作总结可知，初唐太宗朝是它发展的巅峰，此后一直朝着衰弱的态势发展。这种衰落主要表现在两方面：一是它作为独立的融歌舞乐一体的大型乐曲表演的机会越来越少，更多的是被吸收进其他乐曲中来表演，比如唐太宗时张文收创作《燕乐》将之作为乐曲的重要构成部分，唐玄宗依据它创作出了《小破阵乐》、盛唐教坊曲中有《破阵子》等；二是它作为郊庙祭祀的雅乐和朝臣宴会的燕乐来表演的机会越来越少，越来越多地被作为娱乐的俗乐来对待，玄宗朝是它这一转变的分界点。初唐时，它由军营赫赫登入宫廷，一跃成为大唐乐苑中最耀眼的一颗明珠。中唐以后，它又重新为军营所热衷。到了晚唐，它则黯然走出宫廷，完全遁入军营。这个看似轮回的历程，其实饱含着极丰富的文化启示。要弄清这个，首先需要深究它由盛至衰的原因。

前文已经指出，它在太宗朝实现了两个飞跃进而使自己达到发展的巅峰，但是助它实现这两个飞跃的并不是它自身的审美特性。关于这点，可以从两则史料看出：一是当唐太宗与朝臣们一起观看《破阵乐》时，有朝臣认为它并不能全面展示出唐朝建立过程中发生的辉煌战争，要求作进一步的艺术加工，这时唐太宗断然否定这个倡议，认为“然雅乐之容，止得陈其梗概。若委曲写之，则其状易识”[④]。二是唐太宗安排祖孝孙和张文收相继进行雅乐建制，这项工作前后不到两年时间就结束了。后来张文收认为修订好的雅乐并不十分理想请求进一步修订，唐太宗对此提议也作了否

① 《新唐书》，中华书局，1986，第216卷，第6103页。

② 车吉心：《中华野史·唐朝卷》，上海古籍出版社，2000，第755页。

③ 《新唐书》，中华书局，1986，第23卷，第497页。

④ （唐）吴兢撰、谢保成集校《〈贞观政要〉集校》，中华书局，2003，第7卷，第419页。

定，“朕闻人和则乐和，隋末丧乱，虽改音律而乐不和。若百姓安乐，金石自谐矣”[①]。前文已言，《破阵乐》初入宫廷时，唐太宗就视其为“雅乐”，所以他否定张文收雅乐再建设的提议时，也就意味着不同意对《破阵乐》再作进一步的艺术加工。由这两则史料可知，《破阵乐》进入宫廷以后，它的艺术性并不受帝王的关注。唐太宗对于《破阵乐》及雅乐的这种态度，实际上与他的音乐思想相关。唐太宗并不受传统儒家“乐与政通”思想的束缚，他基于过往的历史及自己的政治经验对乐政关系作了新解释。他将儒家思想中的“乐”与学科分类上的音乐作了疏离，认为决定百姓内心快乐与否的绝对要素的是政治而非音乐；他认为就治国而言，音乐只能起辅助性作用，“礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由”，“不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情，在于人心，非由乐也”[②]。受此影响，唐太宗虽然会提倡雅乐建制，但是对其过程和结果均并不十分在意，他最在意的是作为帝王的自己应当如何更好地治国，包括如何更好地运用音乐这个文化手段[③]。所以他更看重《破阵乐》的是它的社会政治功能而非作品的审美特质。

因此，唐太宗朝，人们着力挖掘《破阵乐》的社会政治功能。首先被挖掘到的是它对唐太宗的颂扬。唐太宗并不是长子，他是通过发动玄武门事变杀死兄长而登上帝位的，因而宣传和维护自身帝位的合法性是唐太宗执政期间最执着努力的要务之一，《破阵乐》显然可以助他实现这个政治目标，“‘秦王破阵、奠基李唐’的历史叙事是李世民亲自主导下形成的，成为贞观年间，特别是贞观前期最为核心的舆论基调，也是《秦王破阵乐》得以被选中、改编并最终于元会兴礼郑重演奏的直接背景”[④]。《破阵乐》颂扬他在大唐建国中的巨大功绩，其实就是在宣传他帝位来得合法正当。

后来，唐太宗又认为《破阵乐》可以展示建国的不易，能激发起人们珍爱和平，“然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于

① 《新唐书》，中华书局，1986，第 21 卷，第 461 页。

② 《旧唐书》，中华书局，1997，第 28 卷，第 1041 页。

③ 柏红秀：《论唐太宗的音乐思想》，《盐城师范学院学报》2007 年第 2 期。

④ 李丹婕：《〈秦王破阵乐〉的诞生及其历史语境》，《中华文史论丛》2016 年第 3 期，第 150 页。

乐章，示不忘本也”[①]。《破阵乐》的这一社会政治功能得到了后来者的认可，比如白居易在《七德舞》与之遥相呼应：“太宗意在陈王业，王业艰难示子孙。”再如，唐太宗还想借此来传达自己偃武修文的决心，好让长期处于战乱饱受苦难的百姓可以开始新生活，对未来怀有盼望。唐太宗基于对前代兴亡历史的不断反思，在与朝臣多次激烈争辩以后，总结出了一套使国家长治久安的方针，那就是向周朝学习，施行仁义，重用文儒，“兵者凶器，不得已而用之……自古以来穷兵极武，未有不亡者也”[②]，“周既克殷，务弘仁义；秦既得志，专行诈力”[③]。所以当封德彝认为此曲展示了唐太宗卓越的武功时，“陛下以圣武戡难，陈乐象德，文容岂足道哉”，唐太宗给予了驳斥，“朕虽以武定天下，终以文德绥海内，公谓文容不如蹈厉，斯过矣”[④]。他认为封德彝的这种认识还只是停留在表面，认为此曲可以表达出他以武力平定暴乱进而让百姓获得更加持久和平的心意，“饬兵备寇虽是要事，然朕唯欲卿等存心理道，务尽忠贞，使百姓安乐，便是朕之甲仗”[⑤]。

《破阵乐》规模宏大、气势磅礴，可以向周边的民族和国家生动地展示大唐帝国的雄姿，这在建国伊始国力还不足够强盛时可对外形成一定的威慑力，有利于维护国家的安全和稳定。唐太宗时常将之用于外交场合，收到的效果也非常显著。它曾使胡汉其乐融融亲如一家，“舞（注：为《七德舞》）初成，观者皆扼腕踊跃，诸将上寿，群臣称万岁，蛮夷在庭者请相率以舞”[⑥]；它也曾远传至西域及印度诸国后，激发了这些国家与大唐的建交热情，提升了唐朝的国际地位，“会唐浮屠玄奘至其国，尸罗逸多召见曰：‘而国有圣人出，作《秦王破阵乐》，试为我言其为人。’玄奘粗言太宗神武，平祸乱，四夷宾服状。王喜，曰：‘我当东面朝之。’贞观十五年，自称摩伽陀王，遣使者上书。”[⑦]

当初唐太宗朝人们从《破阵乐》身上挖掘诸多的社会政治功能时，它自然在国家政治事务中变得活跃起来。多年以后，杜佑仍然对它所发挥的

---

① 《新唐书》，中华书局，1986，第21卷，第467页。

② （唐）吴兢撰、谢保成集校《〈贞观政要〉集校》，中华书局，2003，第9卷，第475页。

③ （唐）吴兢撰、谢保成集校《〈贞观政要〉集校》，中华书局，2003，第7卷，第465页。

④ 《旧唐书》，中华书局，1997，第28卷，第1045页。

⑤ （唐）吴兢撰、谢保成集校《〈贞观政要〉集校》，中华书局，2003，第5卷，第252页。

⑥ 《新唐书》，中华书局，1986，第21卷，第467页。

⑦ 《新唐书》，中华书局，1986，第221卷，第6237页。

积极作用夸赞不已，“舞有发扬蹈厉之容，（象其威武也。）歌有粗和啴发之音，（粗谓初用干戈平戎，戎既平，子爱百姓，有和乐之心。啴谓乐心，发谓喜心，言天下既安，功成而喜乐也。啴音昌善反。）表兴王之盛烈，何谢周之文武，岂近古相习所能关思哉！”[①]

然而这些社会政治功能毕竟是人为叠加的外在之物，一旦政治环境发生变化，它们就会受到明显影响，要么变得不再受人关注，要么就是被新的乐曲取而代之。比如颂扬唐太宗的功能，在高宗朝很快就受到了无声的抵制。凡是熟悉唐代历史的均知道，唐高宗继承王位过程极其曲折且多不易，唐高宗的皇后武则天又曾是唐太宗的才人，因而面对曾经立下丰功伟绩的父皇唐太宗，唐高宗的内心异常复杂。有一点不可否认，唐高宗内心有着超越唐太宗的强烈期望。这样一来，对于颂扬唐太宗文治武功的《破阵乐》，唐高宗自然有着一种不便明说的排斥，故一登基便以悲伤为借口将之停演[②]。另外，就像唐太宗当年看到《破阵乐》的演出时产生出强烈的“自我作古”情怀一样，他也要建制出一套新的音乐话语来替自己立言、颂扬自己的功绩。与当年唐太宗倡导雅乐建制并参与改造《破阵乐》一样，唐高宗在这方面也不示弱。虽然当时已有九部伎和十部伎，但是他却更加留意立部伎和坐部伎，亲自参与新乐曲的创作。经他之手创作出来的新曲极多，“十一月丙寅，上制乐章，有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》之曲，诏有司，诸大祠享即奏之”[③]。他不但热衷于新乐的创作，而且还对古乐的恢复拯救工作非常热心，让乐官们修订琴曲《白雪歌》，并亲自创作歌辞。他还以道家继承人自居，让乐工创作出道调来。他征战高丽时所创作的《一戎大定乐》，无论是创作动机还是作品结构都可以看成是《破阵乐》的完美翻版，“《大定乐》，高宗所造，出自《破阵乐》。舞者百四十人，被五彩文甲，持槊。歌云‘八纮同轨乐’，以象平辽东而边隅大定也”[④]。唐高宗以后，凡是想有所作为的唐代帝王均在音乐方面有所留意。武则天一面摧毁颂扬李氏王朝的旧乐，一面也热衷于新乐的创作；多才多艺的唐玄宗更是创作新乐无数，比如众所周知的《霓裳羽衣

① （唐）杜佑：《通典》，中华书局，2003，第141卷，第3558页。

② 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004。

③ 《旧唐书》，中华书局，1997，第5卷，第98页。

④ （唐）杜佑：《通典》，中华书局，2003，第146卷，第3719页。

曲》《雨霖铃》等，其中《还京乐》与《破阵乐》也极相似；努力中兴的唐宪宗曾重新整顿过教坊；连无力平定藩镇的唐德宗也倾力打造出了《中和乐》来营造出文治武功的升平表象，来满足自己的政治虚荣心；一心想以唐太宗为榜样、想摆脱宦官专权，但政治经验又不足的唐文宗也曾积极倡导雅乐建制工作，企图实现国家的复兴，《仙韶曲》就是其硕果之一。可见，随着王权的不断更迭，《破阵乐》原有的颂扬唐太宗这一社会政治功能受到了后来继承者们一致的冷遇。

《破阵乐》具有展示建国艰难的功能。经历了唐太宗、唐高宗和武则天，唐帝国已经日益强盛，唐玄宗凭借祖上的恩泽加之明君贤臣的努力，唐帝国很快就迎来了“开元盛世”。长期的国富民安生活，使人们更加乐意活在当下，享受这眼前的富足，艰辛的建国史于是渐渐地淡出了人们的记忆。越到后来，人们对之越发模糊。所以到了唐宪宗朝，白居易不得不用详尽文字撰写出诗篇来对此乐曲作注释。在唐玄宗时代，帝国的强盛处处可以彰显出来，根本无须借助艺术样式来曲折地表演；而“安史之乱”以后，国家从此面临着纷扰不断的内忧外患，再加之原有的宫廷音乐机构又受到严重的破坏，大量的乐器、乐曲和乐工散落至民间，所以对于恢复《破阵乐》的表演，人们是既无心也无力。中唐以后，即便《破阵乐》有所恢复，此刻破败的山河也与它彰显大国精神内涵相去甚远。

可见，《破阵乐》的兴衰与它外在的社会政治功能的叠加或剥离密切相关，“盖唐之盛时，乐曲所传，至其末年，往往亡缺”①，“太宗之后，这一曲目和‘天可汗’之名一样延续了下来，其形式、性质与功能随着君主更迭、时代演进各有不同，成为后世皇帝模仿、改造、挪用的资源，但无论如何已经不能承载其诞生之初的政治职能”②。在宫廷由盛而衰的过程中，《破阵乐》虽然经历了仪式性与娱乐性的此消彼长，却一直没有消亡。同样，它在民间也一直有延续。大历年间，颜真卿主政湖州时，皎然见过它的表演，作有《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》；宪宗年间，田弘正入觐受到皇帝隆重的礼遇回镇后，人们在广场上表演《破阵乐》以示欢迎，王建《田侍郎归镇》：“广场破阵乐初休，彩纛高于百尺楼。老将气雄争起舞，管弦回作大缠头”；懿宗朝，势力日炽

① 《新唐书》，中华书局，1986，第22卷，第478页。

② 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004，第174页。

的藩镇一直有《破阵乐》的表演，“咸通间……是时，藩镇稍复舞《破阵乐》”[①]。《乐府杂录》：“《破阵乐》曲亦属此部，秦王所制，舞人皆衣画甲，执旗旆；外藩镇春冬犒军亦舞此曲，兼马军入场，尤甚壮观也。”[②] 它无论在宫廷里盛还是衰，在民间却一直都没有消失过，这主要得益于它卓越的审美特质，这使得它在产生之初就博得了百姓的喜爱，成为民间广为传唱的音乐佳作。此后还使它能够突破空间的重重阻力，远播至西域甚至印度等地；即便在武则天朝遭到摧毁时，仍然有一名叫粟田道的日本遣唐使将唐代石大娘编撰的五弦琵琶谱《秦王破阵乐》带至日本，使它至今留存九种相关的乐谱传世。现在它仍然是人类非物质文化遗产的代表作成为《西安鼓乐》的保留曲目[③]，甚至20世纪80年代初，音乐家何昌林先生还将日本留存的乐谱精心合成为歌曲进行公演[④]。其审美艺术性如此突出，以至于它被改造成宫廷朝会的燕乐甚至祭礼雅乐以后，人们在观看时仍然会不顾礼仪站着观看，观看时人们常常受其感染而热血沸腾。所以，无论它外在的社会政治功能是叠加或脱落，它自身的审美特质使《破阵乐》一直保持着鲜明的感染力。

以上对唐代著名乐曲《破阵乐》在宫廷的发展史、导致其兴衰的原因及决定它艺术生命力等问题作了详尽的探讨。由于《破阵乐》是中国音乐史鼎盛期的代表之作，极富典型性，因此我们可以以此来对中国古代文化史和音乐史中极重要的雅俗问题作进一步的思考。《破阵乐》起源于民间军营，最初属性显然为娱乐性的俗乐；进入宫廷以后，它不断被叠加各种社会政治功能，从而用于朝会和祭祀场合，这时它又变成了仪式性极强的雅乐；到了唐玄宗以后，当它在太常寺不受人待见时，却在教坊和梨园中有了表演并被人喜爱，这时它身兼雅俗二重性。中唐以后，当它重新为藩镇青睐而在军营中表演时，显然又重归到俗乐的队伍中。在唐代，九部伎、十部伎中有它表演，坐部伎、立部伎中也有它表演；大曲、法曲、胡曲中有它的影子，舞曲和鼓吹曲中也有它的名字。可见，在唐代，雅乐和俗乐之间并没有难以逾越的界限，两者可以自由转换，它们的区别主要不

---

① 《新唐书》，中华书局，1986，第22卷，第478页。

② 车吉心：《中华野史·唐朝卷》，上海古籍出版社，2000，第630页。

③ 吕建康：《唐大曲〈秦王破阵乐〉探》，《西安文理学院学报》2012年第2期。

④ 何昌林：《关于秦王破阵乐》，《山东歌声》1984年第6期；董青：《汉唐大曲传余韵 笙管参差谱华章》，《天津音乐学院学报》2015年第2期。

在于内容而是在于功能和场合。《破阵乐》始于民间，被百姓广为传唱后进入宫廷，经历了兴衰沉浮，却一直没有消亡，今天仍有音乐家合成歌曲来表演。使它保持艺术生命力的，是它内在的卓越的审美特质而不是它外在的社会政治功能，因为后者会随时发生变化。因此，当下进行文艺建设时，应当着力注重的是作品的审美特质。

海外乐府学

古代日本乐府诗管窥

〔日本〕长谷部刚
（日本 关西大学文学系）

“乐府”这个词是什么时候出现在日本古文献上的？公元720年成书的《日本书纪》卷三《神武纪》有记载：

> 秋八月甲午朔乙未，天皇使征兄猾及弟猾者。……
>
> 已而弟猾大设牛酒，以劳飨皇军焉。天皇以其酒宍，班赐军卒，乃为御谣之曰：“于儾能多伽机珥，辞艺和奈陂芦。和饿末菟夜，辞艺破佐夜罗孺。伊殊区波辞，区旎罗佐夜离，固奈弥饿，那居波佐么，多智曾么能，未乃那鸡句坞，居气辞被惠祢。宇破奈利饿，那居波佐么，伊智佐介几，未乃于朋鸡句坞，居气儾被惠祢。”[①]
>
> 是谓《来目歌》。今乐府奏此歌者，犹有手量大小，及音声巨细。此古之遗式也。……[②]

《神武纪》是记录日本第一代天皇——神武天皇时代的书籍。但是神武天皇是一个传说中的人物，不是实际存在的。虽然没有神武天皇自撰《来目歌》的史实，但日本奈良时代（8世纪）宫廷里设有名叫“乐府”[③]

---

① 用“万叶假名”书写的日语古谣，其词为：“うだのたかきに、しぎなはる。わがまつや、しぎはさやらず。いすくはし、くぢらさやり、こなみが、なこはさば、たちそばの、みのなけくを、こきしひゑね。うはなりが、なこはさば、いちさかき、みのおほけくを、こきだひゑね。”

② 小岛宪之［等校注］《日本书记（1）》，新编日本古典文学全集2，小学馆，1994。

③ 日语读音为“うたまひのつかさ”。

的机关，他们把《来目歌》保存了下来，并演奏此歌。

根据此次调查，这条在《日本书纪》中有关“乐府”的记载即是日本古文献上最早的记载。

一　中国乐府歌诗的日本传播

我们知道古代日本宫廷早就从中国引进乐府制度来演奏《来目歌》等日语古谣。那么，中国乐府歌诗是怎样传到日本来的？日本人又是怎样接受中国乐府歌诗的？

《怀风藻》为日本现存最早期的汉诗集[①]，于奈良·天平胜宝三年（公元751年）成书。收录了64名诗人的120首汉诗。其中有纪末茂（7世纪末期或8世纪前半在世）写的《临水观鱼》：

纪末茂《临水观鱼》[②]

结宇南林侧
垂钓北池浔
人来戏鸟没
船渡绿萍沈
苔摇识鱼在
缗尽觉潭深
空嗟芳饵下
独见有贪心

陈·张正见《钓竿篇》[③]

结宇长江侧
垂钓广川浔
竹竿横翡翠
桂髓掷黄金
人来水鸟没
楫渡岸花沈
莲摇见鱼近
纶尽觉潭深
渭水终须卜
沧浪徒自吟
空嗟芳饵下
独见有贪心

纪末茂剽窃陈张正见的乐府诗《钓竿篇》来写成《临水观鱼》是一目了然的。《怀风藻》有序文，专家都认定这篇序文受到了梁昭明太子萧统

① 日本人把用汉字写的诗歌称为“汉诗”；用日语写的诗歌称为“和歌”。

② 江口孝夫［译注］《怀风藻》，讲谈社学术文库，2000。

③ 逯钦立［辑校］《先秦汉魏晋南北朝诗》陈诗卷二，第2471页。

《文选》序文的影响，因此《怀风藻》时代的日本文人可能参考过《文选》中的诗文来撰写自己的作品。但是，《文选》没有收录张正见的《钓竿篇》。初唐类书《艺文类聚》（公元624年成书）早就传到日本，受到了日本人的珍视，但是《艺文类聚》也没有收录《钓竿篇》。玄宗时官修类书《初学记》才首次收录了《钓竿篇》。7世纪末期仍在世的纪末茂却没有机会看到《初学记》。所以，纪末茂所看到的《钓竿篇》既不是《文选》等诗文选集所收录的乐府歌诗，又不是《艺文类聚》等类书中的乐府歌词。

《日本国见在书目录》① 是日本现存最早的敕编汉籍目录，日本平安宽平三年（公元891年）由藤原佐世编辑而成。这部目录中《集部家》下著录着《陶潜集》十卷、《谢吏集》一卷、《庾信集》廿卷、《何孙（逊）集》八卷、《孔雅（稚）珪》十卷、《刘孝威集》十卷、《陆倕集》八卷、《江令君集》廿卷、《沈汋（约）集》百卷、《庾肩吾集》十卷、《梁简文帝集》八十卷、《张正见集》三卷等六朝人的诗文集。并著录着《新注王勃集十四卷》等初唐人的诗文集。虽然《日本国见在书目录》的成书年代比《怀风藻》晚一百多年，但是我们可以推测这些六朝文人的诗文集早已在《怀风藻》时代就传来了日本，而且《怀风藻》中的日本文人都是通过六朝人及初唐人的诗文集来了解中国乐府歌诗的。

二　中国乐府歌诗对《万叶集》的影响

《万叶集》是汇集了日本古代抒情歌的集大成之作，是日本现存最古的和歌集。全集共20卷，收录作品约4500余首。其中收集最多的是7世纪后半期到8世纪中叶之间约一个世纪的作品，与《怀风藻》的时代基本一致。内容分为《杂歌》《相闻》《挽歌》三大类。这三类名称均出典于《文选》。《杂歌》出于《文选》卷28《杂歌》以及卷29～30《杂诗》，《相闻》引自《文选》卷42曹植《与吴季重书》中“往来数相闻”的“相闻”。《挽歌》出于《文选》卷28《挽歌》。

《万叶集》显然是在中国文学的绝对影响之下成书的，如上的《杂歌》《相闻》《挽歌》三大类最具有代表性。因此前人学者已经在这方面进行了

① 孙猛：《日本国见在书目录详考》，上海古籍出版社，2015。

研究，例如：小岛宪之《上代日本文学と中国文学－出典论を中心とする比较文学的考察－》全3册（塙书房，1962~1965年）、古泽未知男《汉诗文引用より见た万叶集の研究》（南云堂樱枫社，1964年）、辰巳正明《万叶集と中国文学》全2册（笠间书院，1987~1993年）等。

本论文将集中讨论中国乐府歌诗对《万叶集》的影响。除了《文选》以外，《玉台新咏》也是万叶诗人的“必读之书”。月野文子《乐府诗〈子夜歌〉の谬语とその受容－万叶歌における“莲”と“丝”の表现をめぐって－》（福冈女子大学《香椎潟》54，2008年）阐述了《玉台新咏》中的恋爱诗与《万叶集》中的恋爱歌之间的关系。

作者未详《献新田部亲王歌一首》（《万叶集》卷16，作品编码：3835）[①]

胜间田之，池者我知，莲无。然言君之，须无如之。[②]

〔注〕右或有人闻之曰：新田部亲王出游于堵里，御见胜间田之池，感绪御心之中，还自彼池不任怜爱。于时语妇人曰：今日游行见胜间田池，水影涛涛莲花灼灼，可怜断肠，不可得言。尔乃妇人作此戏歌，专辄吟咏也。

《献新田部亲王歌一首》中的“莲无”（はちすなし）是“莲结不成果实”的意思，并且歌词下面有注，注文里有“可怜断肠”。《万叶集》里的“莲”和“怜”的确是双关的。

我们都知道：这种运用双关语的表现手法是从《子夜歌》《子夜四时歌》等南朝民间乐府而来的。郭茂倩《乐府诗集》卷44《清商曲辞》一收载《子夜歌》42首，《子夜四时歌》75首。我们无法证明这些大量的作品群都已在万叶时代（7~8世纪）传到了日本。万叶诗人很可能看得到《玉台新咏》中的《子夜四时歌》，即是《近代吴歌·夏歌》（卷10）：

郁蒸仲暑月，长啸北湖边。芙蓉如结叶，抛艳未成莲。

---

① 中西进：《万叶集 全译注原文付》（四），讲谈社文库，2001。

② 这首歌是用“万叶假名”书写的，其词为：“かつまたの，いけはわれしる，はちすなし。しかいふきみが，ひげなきごとし。”

除了“莲”和“怜”双关以外，“丝”谐“情思”的“思”也是在《子夜歌》里多次出现的词语。《玉台新咏》卷10《近代杂歌·蚕丝歌》：

春蚕不应老，昼夜常怀丝。何惜微躯尽，缠绵自有时。

这个“怀丝”隐“怀思”，是双关语。这种表现手法也见于《万叶集》：

《譬喻歌·寄丝》（《万叶集》卷7，作品编码：1316）①
河内女之，手染之丝乎，络反，片丝尔虽有，将绝迹念也。②

这首和歌所描述的是河内女（かふちめ）亲自用染料染丝线，反复地把它捻在一起搓成绳子的景象。这里有一根还没捻成的单股线，虽是单线，但是这根线不会那么简单地切断。这里的“丝”也隐“思”，“河内女”害了单相思，对男子的思慕也不会那么简单地切断。

如上所述，《万叶集》中的恋爱歌显然是效法《玉台新咏》中南朝民间乐府的表现手法。那么，下面我们再看南朝文人乐府诗对《万叶集》有怎样的影响。

《万叶集》卷五收录《梅花歌》38首③。奈良·天平二年（公元730年）正月，大宰帅（大宰府位于现在的福冈市博德。“帅”是长官的意思）大伴旅人在大宰府官府里举行“梅花宴”，大贰纪卿、大贰小野大夫、筑前守山上大夫等隶属于大宰府官府的官僚31人都参宴，一齐创作和歌《梅花歌》。这相当于中国古代的“同题共作”，他们还效法中国文人的习惯留下了四六骈文的“序”：

天平二年正月十三日，萃于帅老之宅，宴会也。于时初春令月，气淑风和，梅披镜前之粉，兰薰佩后之香。加以，曙岭移云，松挂罗而倾盖，夕岫结雾，鸟封縠而迷林。庭舞新蝶，空归故雁，于是盖天

① 中西进：《万叶集 全译注原文付》（二），讲谈社文库，2002。
② 这首歌是用“万叶假名”书写的，其词为：“かふちめの，てそめのいとを，くりかへし，かたいとにあれど，たえむとおもへや。”
③ 作品编码：815—853。

坐地，促膝飞觞。忘言一室之里，开衿烟霞之外。淡然自放，快然自足。若非翰苑，何以摅情。诗纪落梅之篇，古今夫何异矣。宜赋园梅，聊成短咏。①

佳节之际，文人聚集，宴饮赋诗，主人写序。大伴旅人举办的“梅花宴”完全是仿照中国南朝及初唐期盛行的诗宴。因为这篇序文里有“诗纪落梅之篇”，所以有日本专家指出：《万叶集》中的《梅花歌》应该是从中国乐府歌诗《梅花落》取题。郭茂倩《乐府诗集》卷24《横吹曲辞》四收录刘宋·鲍照（杂言）、梁·吴均（五言）、陈后主陈叔宝（五言）、徐陵（五言二首）、苏子卿（五言）、张正见（五言）、江总（五言二首及七言一首）、初唐·卢照邻、沈佺期、刘方平等10个诗人的13首乐府诗。

但是，奈良时代的日本文人所重视的《文选》《玉台新咏》《艺文类聚》都没有选录鲍照、吴均、徐陵、张正见、江总等六朝诗人所作的乐府歌诗《梅花落》。因此古泽未知男《汉诗文引用より见た万叶集の研究》推测这些六朝诗人的诗文集各自单行地传到日本，并指出日本万叶诗人都有看到六朝诗人单行本里的《梅花落》篇的可能性。我们查阅《日本国见在书目录》可知：徐陵、张正见的诗文集确实是传到了日本，所以可以认定古泽未知男的看法有一定的说服力。

中国南朝诗歌当中屡次出现题为“赋得……”的咏物诗和乐府诗，例如：梁·王揖《赋得咏井诗》（《初学记》卷7），梁元帝萧绎《赋得涉江采芙蓉诗》（《初学记》卷7，《乐府诗集》卷50作《采莲曲》），刘孝绰《夜听妓赋得乌夜啼》（《玉台新咏》卷8），梁简文帝萧纲《赋得咏当垆》（《玉台新咏》卷7，《乐府诗集》卷50作《当垆曲》），庾肩吾《赋得有所思》（《玉台新咏》卷8），《赋得横吹曲长安道》（《玉台新咏》卷8），徐防《赋得巫山高诗》（《文苑英华》卷201，《乐府诗集》卷17作《巫山高》），庾信《赋得结客少年场》（六朝诗集本《庾开府诗集》卷上），徐伯阳《赋得日出东南隅诗》（《艺文类聚》卷88），陈·李爽《赋得芳树诗》（《艺文类聚》卷88，《乐府诗集》卷17作《芳树》），江总《赋得置酒高殿上》（《艺文类聚》卷38，《乐府诗集》卷39作《置酒高殿上》），祖孙登《赋得紫骝马诗》（《艺文类聚》卷93，《乐府诗集》卷24

① 中西进：《万叶集 全译注原文付》（一），讲谈社文库，2002。

作《紫骝马》）等。这些咏物诗和乐府诗可能都是诗人在诗宴上基于主人命题的共同诗题而创作的。更令人注目的是，被日本万叶诗人所重视的《玉台新咏》里屡次出现题为“赋得……”的诗歌，我们可以想象万叶诗人已经比较熟悉中国文人的这种作诗习惯，在大宰府官府里的32个万叶诗人都基于中国乐府歌诗《梅花落》而分别咏出《梅花歌》。

三　八世纪日本汉诗中的乐府歌诗

管见所及，8世纪末期以前日本文人没有留下乐府歌诗。日本人的乐府诗创作是从9世纪（平安时代）开始。平安·弘仁五年（公元814年），嵯峨天皇下达敕令，小野岑守、菅原清公等人才编辑了日本第一部敕撰汉诗文集《凌云集》。但《凌云集》没有完整地流传下来，现存的本子里只有91首。

《凌云集》收录嵯峨天皇的《神泉苑花宴赋落花篇》以及小野岑守、高丘弟越、滋野贞主等人的应制之作。在中国古乐府诗里没有《落花篇》这个诗题，因此可以判断为是嵯峨天皇创作的新题。嵯峨天皇《落花篇》是由三言和七言组成的杂言诗：

> 过半青春何处催，和风数重百花开。芳菲歇尽无由驻，爰唱文雄赏宴来。见取花光林表出，造化宁假丹青笔。红英落处莺乱鸣，紫萼散时蝶群惊。借问浓香何独飞，飞来满坐堪袭衣。春园遥望佳人在，乱杂繁花相映辉。点珠颜，缀髻鬟，吹人怀中娇态闲。朝攀花，暮折花，攀花力尽衣带赊。未厌芬芳徒徙倚，留连林表晚光斜。妖姬一玩已为乐，不畏春风总吹落。对此年叶绝可怜，一时风景岂空捐。[①]

《凌云集》还收录贺阳丰年《代琴之词》《逸人词》《高士吟》，小野岑守《杂言，奉和圣制春女怨》，滋野贞主《王昭君》等诗歌。小岛宪之指出：“《某某词》这种诗题是在中国乐府诗里所常见的，并且《怀风藻》上没有《某某词》这种诗体。”[②] 依照小岛宪之的说法，可以说日本文人从

---

① 小岛宪之：《国风暗黑时代の文学》中（中），塙书房，1979。

② 小岛宪之：《国风暗黑时代の文学》中（中），塙书房，1979。

9世纪（平安时代）起开始创作乐府新题。

滋野贞主的七绝《王昭君》：

> 朔雪翩翩沙漠暗，边霜惨烈陇头寒。行行常望长安日，曙色东方不忍看。[1]

值得注目的是滋野贞主用从中国传来的乐府题而咏出这首乐府诗《王昭君》。《凌云集》多半已散佚了，虽然现存《凌云集》里只有这一首用乐府题的诗歌，但是这一首的存在向我们暗示着《凌云集》里应该选录着像《王昭君》那样用乐府古题的诗歌。

嵯峨天皇又下达敕令，拜受敕令的藤原冬嗣命令仲雄王、菅原清公等人编辑一部新汉诗集，这就是《文华秀丽集》，收录28名文人的148首诗（现存本缺5首）。《文华秀丽集》完全效法《昭明文选》的体制，将148首诗歌分为"游览""宴集""饯别""赠答""咏史""述怀""艳情""乐府""梵门""哀伤""杂咏"之类。其中"乐府"部收录的乐府歌诗有：嵯峨天皇《王昭君》以及良岑安世、菅原清公、朝野鹿取、藤原是雄《奉和〈王昭君〉》，嵯峨天皇《梅花落》以及菅原清公[2]《奉和〈梅花落〉》、嵯峨天皇《折杨柳》以及巨势识人《奉和〈折杨柳〉》，共九首，全是五言律诗。

仔细分析这九首五律，我们就知道《文华秀丽集》中的乐府诗受中国南朝、初唐诗的影响比较显著。例如：

嵯峨天皇《折杨柳》	梁简文帝萧纲《折杨柳》
杨柳正乱丝	杨柳乱成丝
春深攀折宜	攀折上春时
花寒边地雪	叶密鸟飞碍
叶暖妓楼吹	风轻花落迟
久戍归期远	城高短箫发
空闺别怨悲	林空画角悲

---

① 小岛宪之：《国风暗黑时代の文学》中（中），塙书房，1979。

② 菅原清公：（770~842）8世纪初作为"遣唐使"之一被遣到中国。

短箫无异曲　　　　曲中无别意
总是长相思　　　　并为久相思①

《玉台新咏》卷七选录梁简文帝萧纲《折杨柳》，郭茂倩《乐府诗集》卷22《横吹曲辞》二收录梁元帝萧绎、柳恽（歌词即《玉台新咏》所载萧纲作）、刘邈、陈后主陈叔宝、岑之敬、徐陵、张正见、王瑳、江总、（初唐）卢照邻、沈佺期等人之作，全是五言诗。

平安·天长四年（827），良岑安世、滋野贞主、南渊弘贞、菅原清公等人编辑《经国集》。此书是在淳和天皇的敕令之下编成的，是《凌云集》《文华秀丽集》之后的第三本"敕撰汉诗文集"。《经国集》也效法了《昭明文选》的体制，但是此书大部分都已散佚，只有"赋"（卷1）、"乐府"（卷10）、"梵门"（卷10）、"杂咏"（卷11至14）、"对策"（卷20）保存到现在。

"乐府"卷10收录：嵯峨天皇《塞下曲》（七绝），菅原清公、巨势识人《奉和〈塞下曲〉》（七绝），菅原清公《奉和〈塞上曲〉》（七绝），有智子内亲王、巨势识人《奉和〈巫山高〉》（五律），有智子内亲王、菅原清公、滋野贞主《奉和〈关山月〉》（五律），小野岑守《梅花引》二首等11首乐府歌诗②。

"杂咏"卷11收录平城天皇《落梅花》（五律）以及小野岑守的奉和之作。小岛宪之将《落梅花》这个诗题与《梅花落》（《乐府诗集》卷24《横吹曲辞》四）一视同仁③。但是倘若《落梅花》是乐府歌诗，《经国集》编者应该把它归于"乐府"卷10。因此《落梅花》是不是乐府歌诗，这个问题还有待讨论。

《经国集》卷14"杂咏"4中有嵯峨天皇《渔歌》五首以及有智子内亲王（二首）、滋野贞主（五首）、藤原三成（一首）的奉和之作。嵯峨

① 小岛宪之［校注］《怀风藻 文华秀丽集 本朝文粹》，日本古典文学大系69，岩波书店，1969。

② 小岛宪之：《国风暗黑时代の文学》中（下）Ⅱ，塙书房，1986。

③ 小岛宪之：《国风暗黑时代の文学》下Ⅰ，塙书房，1991。

天皇《渔歌》是唱和中唐隐士张志和《渔夫》[①] 的长短句：

嵯峨天皇《渔歌》其一	张志和《渔夫》其一
江水渡头柳乱丝	西塞山前白鹭飞
渔翁舟上烟景迟	桃花流水鳜鱼肥
乘春兴　无厌时	青箬笠　绿蓑衣
求鱼不得带风吹[②]	斜风细雨不须归[③]

四　菅原道真的乐府歌诗

菅原道真（845~903）是平安时代中期的文人政治家。生于世代学者之家，祖父就是参与编辑《凌云集》《文华秀丽集》《经国集》的菅原清公。道真年幼时即长于学问、诗歌，应召日本平安四年（862）的省试而及第，成为文章生。之后，深得宇多天皇、醍醐天皇的信任和重用，891年任藏人头（天皇身边掌管文书、宫廷仪式、传诏敕等事）。894年被任命为遣唐使，但由于唐朝国内形势和渡海艰难，道真提出停派遣唐使的建议，故未成行。895年任中纳言，后兼任民部卿。平安·昌泰二年（899）破格提任右大臣。延喜元年（901）道真因左大臣藤原时平谗言于醍醐天皇，被贬为大宰权帅，两年后病故他乡。

菅原道真著作甚多，其中《菅家文草》12卷、《菅家后集》1卷。《文草》录有468首汉诗，《后集》录有46首汉诗，共514首。菅原道真在世的9世纪后半期，白居易和元稹的诗歌受到了日本文人的欢迎和重视，因此道真的诗歌也深受元白诗歌的影响。1967年由岩波书店出版的日本古典文学大系72《菅家文草 菅家后集》里，校注者川口久雄对道真的汉诗作了非常详细的批注，通过川口氏的批注，我们可以了解到元白诗歌对道真汉

① 曾昭岷等编撰《全唐五代词》上册（中华书局、2015）把张志和的长短句五首题为《渔夫》，但嵯峨天皇的唱和之作既然题为《渔歌》，又有跟张志和同时的李德裕写的文章《玄真子渔歌记》（《李文饶文集》别集卷7），张志和长短句应该是在9世纪的东亚汉字文化圈内题为《渔歌》而流传的。

② 小岛宪之：《国风暗黑时代の文学》下Ⅲ，塙书房，1998。

③ 曾昭岷等编撰《全唐五代词》上册（中华书局、2015），第25页。

诗的影响。

本论将集中讨论中国乐府歌诗，尤其是元白的《新乐府》对菅原道真文学的影响：

5[①]《赋得咏青》：第18句“新名石欲题”来自白居易《新乐府青石》。

7《赋得折杨柳》：这首诗采用五言十二句，就是“试贴诗（试律诗）”的体裁。

13《秋风词》：中国乐府古题里没有这个诗题。可能是菅原道真创作的。刘禹锡有《秋风引》。

87《博士难 古调》：这个诗题改用中国乐府歌诗《行路难》。

98《有所思》：这首七言古诗沿用中国乐府歌诗《有所思》。

183《早春内宴，听宫妓奏柳花怨曲，应制》：《柳花怨》是从中国传来的歌曲，郭茂倩《乐府诗集》没有收录此曲的歌词。杜牧《见刘秀才与池州妓别》：“楚管能吹柳花怨，吴姬争唱竹枝歌。”

219《行春词》：中国乐府古题里没有这个诗题。可能是菅原道真创作的。

284《正月十六日，忆宫妓蹋歌》：《蹋（踏）歌》中的民俗是从中国传来的。《乐府诗集》卷82《近代曲辞》四收录崔液、谢偃、张说、刘禹锡等人的歌词。

221《路遇白头翁》：仿白居易《新乐府 新丰折臂翁》而作。但是与《新丰折臂翁》相反，日本平安仁和三年（887），道真任赞岐守（赞岐是现在的香川县）时写此首来赞扬两位前任者的仁政。其词：

路遇白头翁，白头如雪面犹红。自说行年九十八，无妻无子独身穷。三间茅屋南山下，不农不商云雾中。屋里资财一柏匮，匮中有物一竹笼。白头说竟我为诘，老年红面何方术。已无妻子又无财，容体魂魄具陈述。白头抛杖拜马前，殷勤请曰叙因缘。贞观末年元庆始，政无慈爱法多偏。虽有旱灾不言上，虽有疫死不哀怜。四万余户生荆棘，十有一县无爨烟。适逢明府安为氏，今之野州别驾。奔波昼夜巡乡里。远感名声走者还，周施赈恤疲者起。吏民相对下尊上，老弱相

① 岩波书店日本古典文学大系本《菅家文草 菅家后集》作品号码。

携母知子。更得使君保在名，今之豫州刺史。卧听如流境内清。春不行春春遍达，秋不省秋秋大成。二天五裤康衢颂，多黍两岐（歧）道路声。愚翁幸遇保安德，无妻不农心自得。五保得衣身甚温，四邻共饭口常食。乐在其中断忧愤，心无他念增筋力。不觉鬓边霜气侵，自然面上桃花色。我闻白头口陈词，谢遣白头反复思。安为氏者我兄义，保在名者我父慈。已有父兄遗爱在，愿因积善得能治。就中何事难仍旧，明月春风不遇时。欲学奔波身最懒，将遂卧听年未衰。自余政理难无变，奔波之间我咏诗。

363《渔父词》：七言绝句。从诗体来看，与张志和的长短句《渔父词（渔歌·渔歌子）》无关。

462《水仙词》：中国乐府古题里没有这个诗题。可能是菅原道真创作的。

240《三年岁暮，欲更归州，聊述所怀，寄尚书平右丞》：第7句"（第）世路难于行海路"根据白居易《新乐府 太行路》"行路难，难于山，险于水，不独人间夫与妻。"

366《御制，题梅花，赐臣等句中，有今年梅花减去年之叹。上长句，具述所由》：第6句"落非时至笛先吹"所指的是中国古歌《梅花落》。

463《下山言志》：第1句"虽有故山不定家"来自白居易《新乐府·盐商妇》"南北东西不定家"①。

503《秋夜》：第2句"背壁微灯梦不成"来自白居易《新乐府·上阳白发人》"耿耿残灯背壁影"。

日本学者都认为菅原道真的诗文保存得极为完善，共有514首，其中只有7《赋得折杨柳》、98《有所思》两首沿用乐府古题。这表明在菅原道真的文学创作中，沿用乐府古题撰写歌词这种方法已经无关紧要了。元稹《乐府古题序》曰："予少时与友人白乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。"菅原道真可能也读过这篇文章，知道"拟赋古题"这种方法已经在中国过时了。

---

① "不定家"，马元调本《白氏长庆集》卷3作"不失家"，而神田本（日本古钞本）作"不定家"。

补 记

上面提到的183《早春内宴，听宫妓奏柳花怨曲，应制》中的《柳花怨》是在中国已经失传的歌曲，但在日本却保存了下来。日本狛朝葛《续教训抄》[1] 为13世纪的乐书，此书第三册记录了《柳花怨》演奏、歌唱方法，还记录了《柳花怨》的歌词：

> 咏曰：
>
> 后园桃花正芳菲，芳菲正是妾愁时。昨来新州朝阳殿，更勿非情形书（一作画）眉。
>
> 玉关春色晚，金河路几千。琴悲桂条上，笛怨柳花前。
>
> 抑此曲，赫[2]音（一作青）仙人，陶门柳菌咏柳花之时，奏此乐。赫音公一子青龙仙作之，大国乐也，或大唐乐也。

第二首是上官仪的乐府诗《王昭君》前半，而第一首（“后园桃花正菲芳……”）在《全唐诗》《全唐诗补编》《全宋诗》以及历代诗人别集等所有的中国典籍都没有记录，因此可以判断“后园桃花正菲芳……”七绝是在中国已经失传而在日本保存下来的佚诗。

---

① 正宗敦夫［编纂校订］，《续教训抄》，日本古籍全集刊行会，1939。

② “赫”字，原文作“[illegible]”。

《新乐府》在日本的流传与受容*

文艳蓉

（徐州，徐州工程学院人文学院，221111）

摘　要：《新乐府》很早就流传到了域外，是白居易最早流入日本的作品。日本关于《新乐府》的流传文献极为丰富，书迹传世与相关记录较多，且有不少单行本流传，目前留存在世从大集内抄出的版本就有近30种之多。其中最古老的抄本神田本《新乐府》和山阶寺信救撰《新乐府略意》是平安时期比较重要的汉文注释本，这些注释对我们校勘或理解《新乐府》以及研究汉文典籍的流传有重要价值。同时，《新乐府》还对当时日本文学产生了重要影响。日本汉诗模仿《新乐府》的创作，以其为朗咏对象，并将其作为宫廷论义和问答的主要内容；和歌常以《新乐府》为题材；物语多引用和化用《新乐府》诗句，受容最多、最贴切，其原因为《新乐府》以叙事为主，刻画了不少人物形象，且创作目的为讽刺时事、反映社会问题，与物语类文学主旨相通。

关键词：《新乐府》　日本　流传　受容

《新乐府》是白居易元和四年（808）创作的讽喻组诗，深受白居易本人重视。他希望通过“三三七”这样易于传唱的方式来讽喻时事、教化百姓，为政治服务，成为中唐新乐府诗潮的代表作，对后世影响比较大。在日本，《新乐府》与《长恨歌》一样，成为白居易单本流传最深广的作品，它被日本文人亲切地称为《乐府》。日本汉诗、和歌与物语等文学样式对

* 本文为国家社科基金项目“唐诗在日本平安时代的传播与受容研究”的阶段性成果，项目批准号为17BZW091。

《新乐府》进行了不同程度的受容，值得我们深入探究。

一 《新乐府》在日本的流传

《新乐府》很早就流传到了域外，并且极可能是白居易最早流入日本的作品。《凌云集》载嵯峨天皇于弘仁三年（812）平安京神泉苑初次举办的花宴上作有《神泉苑花宴赋落花篇》诗，其中有一联为“芳菲歇尽无由驻，爰唱文雄赏宴来”，日本大冢英子认为此处脱胎自白居易作于元和五年（809）《新乐府》的《牡丹芳》“共愁日照芳难驻”。与宴的小野岑守作《杂言于神泉苑侍宴，赋落花篇，应制》中有“借问花节有期否，花开花落亿万春”[①]，亦脱胎于《牡丹芳》的“花开花落二十日”。二人所作诗与白居易元和四年作的《牡丹芳》时间相隔非常之近，足见白居易诗歌流传之迅速。《江谈抄》有载：“古老相传，昔我朝传闻，唐有白乐天巧文，乐天又闻日本有小野篁能诗。待依常嗣来唐之日所谓望楼为篁所作也。篁副使入唐之时，与大使有论不进发，会昌五年冬乐天已亡而后年也。文集渡来，中篁所作相同之句三矣。‘野草芳菲红锦地，游丝缭乱碧罗天’‘野蕨人拳手，江芦锥脱囊’‘元和小臣白乐天，观舞闻歌知乐意’等句也。”[②] 记载小野篁与白居易有三联相同的诗句，其中最后一联即源于《新乐府》首篇《七德舞》，亦是《新乐府》流入日本的较早记录。

《新乐府》书迹传世者极多[③]，平安时代以小野道风（894~966）、藤原佐理（944~998）、藤原行成（972~1028）等为主要代表人物的“三迹”就都留下了不少《新乐府》的书迹。如东京国立博物馆藏传小野道风笔模本《新乐府上》残卷一卷，宫内厅三之丸尚馆藏镰仓末期伏见天皇（1265~1317）临模小野道风残本，从此可推断小野道风曾完整书写《新乐府》五十首。藤原行成也留下书写《乐府》的记载，如《集古帖》卷三所收模刻本传藤原行成笔《草茫茫》断简七扇及阳明文库藏近卫家熙临模传藤原行成笔《官牛》断简一叶。藤原佐理所书则可见《群书一览》二法帖类《集古法帖五帖》：“藤佐理书。行书，诗十二行、乐府草书十二

① 小野岑守等：《凌云集》，《群书类从》第八辑，东京：续群书类从完成会，1991，第452页。

② 大江匡房言谈、藤原实兼笔录《江谈抄》，东京：国史研究会，1914，第376页。

③ 可参看拙著《白居易生平创作与实证研究》，上海古籍出版社，2016，第147~160页。

行、尺牍草书四行。"①

值得注意的是，伏见天皇临模本原分两卷，外题"新乐府上（下）"，内题卷首为"新乐府"，是《新乐府》单行本。可知在小野道风时期《新乐府》已经有单行本传世。至于是日本人抄出单行还是从我国传去，太田次男认为其祖本应是唐抄单行本②。小野道风所抄出的《新乐府》单行本一直有载录流传，如《为房卿记》："宽治元年（1087）五月廿一日，壬申。（中略）院（指白河院）午后还御（中略）。殿下（师实）被奉御送物。道风《乐府》本二卷，纳银筥，浮线绫裹之，付银松枝。"《参语集》也载："一古今凡圣物语等。觉宽法印事。承久之比，或人道风手迹《乐府》不思来悬卖，从圆乐寺觉昭买取之，秘藏持。恳望觉宽取之，寻美丽箱，绘折螺莳，置金口，彼《乐府》纳此箱，进持明院法皇……法皇御览，无一言之御睿感，此朝宝也。执之者，可持累代之宝藏也。"③ 可知道风写本《新乐府》二卷被购入后，献至法皇，法皇称其可为世代珍藏的国宝。《宽永行幸记》也载宽永三年（1626）九月事："十日，御马引毕而御手本、道风《新乐府》入梨地莳绘之筥，着黄金之打枝。中院中纳言于南之帘外披露之。"④

其实，在平安中期，关于《新乐府》单行本的记载颇多，如《御堂关白记》"宽弘元年九月七日"条："晚景还来，右大弁（行成）《乐府》上卷新书持来。"⑤ 同年同月有载："十五日，丙申。天阴。有厅政云云。（讲）夜部文，右大弁《乐府》下卷持来，觉运僧都四教遗卷持来。"⑥ 从藤原道长的日记来看，右大弁藤原行成所献之《乐府》上下卷应该也是单行本。而紫式部在任藤原道长女儿彰子的侍读时，就曾为其讲授《白氏文集》和《新乐府》："中宫妃（彰子）曾经命我在御前分段地讲读《白氏文集》，所以认为我在汉文方面有较好的造诣。从前年的夏天开始我为中

① 东京大学史料编纂所：《大日本史料》第2编第3册，东京：东京大学出版会，1901，第169页。

② 太田次男：《以旧抄本为中心的白氏文集本文研究》中册，东京：勉诚社，1997，第629页。

③ 东京大学史料编纂所：《大日本史料》第1编第11册，第783页。

④ 东京大学史料编纂所：《大日本史料》第1编第11册，第784页。

⑤ 藤原道长：《御堂关白记》上册，《大日本古记录》本，东京：岩波书店，1954，第106页。

⑥ 藤原道长：《御堂关白记》上册，第107页。

宫妃挑着进讲《白氏文集》中的两卷《乐府》。此事一直极力避开众人的耳目，专门利用中宫妃身边没有其他女官侍候着的缝隙时间。我瞒着对谁也不讲，中宫妃也为我保密。不过，道长大人和主上似乎察觉到中宫妃在学习汉文，道长大人还给中宫妃送来了请出色的书法家抄写下来的汉文书籍。”[①] 紫式部不仅为彰子讲授《新乐府》，而且在自己的旷世巨著《源氏物语》中大量运用《新乐府》中的典故与诗句，成为所引白诗中最多的诗歌。这两条材料可以让我们了解到紫式部极有可能接触到单行本的《乐府》。但是现存的《新乐府》单选本却不多，只有前引的御物新乐府传伏见天皇临模本二轴与后光明天皇庆安三年（1650）片山舍正刊印《新乐府》一卷，甚是遗憾。

《新乐府》从大集中抄出的写本目前存世较多，据《神田本白氏文集研究》校勘表中所列，有近 30 种。笔者曾对其中的重要版本神田本、时贤本、永仁本、正应本有所介绍[②]，其他诸本，现今罗列如下：（1）存卷三的版本，有镰仓时代写高野山三宝院藏本（高野本）；京都大学附属图书馆藏镰仓时代写本（京大三本）；某家藏镰仓时代写本（某家镰仓钞本）；观应三年（1352）写本猿投神社藏（猿投本），贞治二年（1363）写本猿投神社藏（猿投本一本）；猿投神社藏贞治四年（1365）写本（猿投贞治四年本）；猿投神社藏贞治六年（1367）写本（猿投贞治六年本）；南北朝室町初期写本真福寺藏（真福寺本）。（2）存卷四的版本，有阳明文库藏《骊宫高》平安写本（阳明文库墨迹本）；热海美术馆藏《百炼镜》（热海墨迹）；顺德天皇建保四年（1216）写本上野精一氏藏（上野本）；天皇嘉祯四年（1238）本（嘉祯本）；镰仓时代写本小汀利得氏旧藏残卷（小汀本）；镰仓中期写本小汀利得氏旧藏残卷（小汀本一本）；京都大学附属图书馆藏镰仓时代三种写本（京大一本、二本、三本）；文和二年（1353）写本猿投神社藏（猿投文和本）；猿投神社藏南北朝写本（猿投南北朝本）；金刀比罗宫藏镰仓抄本模写本（金刀比罗宫本）；东京大学国语研究室藏模写本（东大国研本）；卷三卷四皆存之本，有飞鸟井雅章（1622~1669）写本大东急记念文库藏（雅章本）；醍醐三宝院藏镰仓写本（醍醐寺本）；宫内厅书陵部藏三条西实隆自笔本（三条西本），等等。

---

① 紫式部著《紫式部日记》，林岚、郑明钦译，《王朝女性日记》，河北教育出版社，2002，第 356 页。

② 参见拙文《日本白集版本源流综论》，《文献》2010 年第 3 期，第 50~51 页。

二 《新乐府》的汉文注释本

众所周知，我国历代学者因白居易诗文通俗易懂，未有人为其作注，但日本相关版本对其作注者却甚多，《新乐府》就是其中最典型的作品。日本现存《新乐府》最古老的抄本神田本和山阶寺信救撰《新乐府略意》都是平安时期比较重要的注释本。这些注释应该成为我们解读《新乐府》的重要参考，可惜朱金城《白居易集笺校》、谢思炜校注本皆未能吸收采纳，令人遗憾。

神田本是日本现存最早的《新乐府》古抄本，历来受日本学界重视，研究者甚多。此本于堀河天皇嘉承二年（1107）由藤原茂明所书。卷三奥书云："嘉承二年五月五日未时书写毕。于时看伥之射闻郭公之声（此十二字被涂抹），藤原知明（改茂明）。天永四年三月廿八日晡时点了。藤原知明。"卷四奥书为："天永四年三月廿八日点了。藤原茂明。"卷三尾题里书："保延六年（1140）四月廿日授三男敦真（改敦经）了。抑此书一部给敦真了，盖是惯白家之诗情，为今继文道于儒业而已。李部少卿（草名）。"[①] 藤原茂明为平安中期诗人，《日本诗纪》收其诗一卷，共57首。藤原敦经（原名敦真）为其第三子，《本朝无题诗》收茂明诗《暮春游城北精舍》中有句"顾身已过六旬算，举子须传累叶家"，其诗注云："举子云云：息男敦经望学问料。故云。"[②] 又据仁和寺藏延庆二年书写本《秦中吟》一轴识语云："本奥云：文治四年（1188）三月十九日，侍禅定大王御读于大圣院御所北窗奉授了。散位从四位上藤原敦经。"可知敦经接受《新乐府》时尚年少，其父望其能继承文道儒业。而48年后敦经尚在世，从延庆本奥书来看，敦经并未负父所望，成为天皇侍读，为其讲授《秦中吟》。

神田本的校勘价值极高，其中的原注和原文，谢思炜《白居易诗集校注》已利用，但却没有利用其中的注释。神田本在诗歌上面或诗题旁边或纸背会有些对诗文的注释，这些注释被认为是日本人所注，甚至有可能就是抄写者藤原茂明所注。神田本共存注释35条。如《七德舞》有4条注

---

① 白居易著《文集卷第四》（神田本）影印本，东京：古典保存会，1929，卷末。

② 《本朝无题诗》，《群书类从》第九辑，东京：续群书类从完成会，1991，第125页。

释，第1条为“《左传》云：夫武，禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和众、丰财者”，解释何谓“七德”；第2条引《旧唐书·音乐志一》关于《秦王破阵曲》之产生缘由：“贞观元年，宴群臣……增舞至百二十人，被甲执戟以象战阵之法焉。”第3条为诗句“白髦黄钺定两京”，引《尚书·牧誓》“王佐杖黄钺右秉白髦以麾”释义前四字；第4条为下句“擒充戮窦”上注为“王充（王世充之误）窦建德”。大概此类，对于理解《新乐府》大有裨补。总体来说，其所引书籍涉及《尚书》《左传》《论语》《礼记》《孝经》《史记》《汉书》《后汉书》《旧唐书》《唐会要》《晋书》《穆天子传》《三齐记》《御览》（太田疑为《修文殿御览》）《文选》及《文选注》《长笛赋》《李峤杂咏》等经史子集典籍，还有《白氏文集》卷六十二《感白莲花》、卷十五《题卢秘书夏日新栽竹二十韵》的诗注，卷四十一《论魏徵旧宅状》、卷二《读史五首》等进行的注释。可见施注者对《白氏文集》颇为熟悉。对于《七德舞》《二王后》等诗的注解不仅仅局限于唐代的故实，而是追求更早的典故出处，颇有眼光。此外，对典籍的引用可以让我们了解它们在日本的流传情况，如《牡丹芳》中“金钱”二字的注释为“梁简文帝有《金钱花赋》”[①]，今《全梁文》中并未收此文，可以补简文帝之著。

山阶寺信救撰真福寺藏《新乐府略意（第七）》和醍醐寺藏室町初期写本《白氏新乐府略意》是更为详细的汉文注释本。山阶寺信救是平安末镰仓初人，又名觉明、信阿，另撰《和汉朗咏集私注》《三教指归注》等。《新乐府略意》残卷七为宽喜二年（1230）写，奥书云：“宽喜二年五月十一日于佛生院东草之也。重亲□之。”同时转写信救原奥书云：“承安二年（1197）壬辰三月朔八日，丙子，于伊贺国伊贺郡猪田乡予野庄师见寺僧房管见所及略注终功还。为英豪不作也，偏偿山阶寺义生房命也。努力努力，不可令及他见也。宏览博学之人若见，可嘲耳。桑门信救记之。”醍醐寺藏本为深贤所抄并加点，其上卷奥书：“安贞三年（1229）正月十二日于醍醐寺地藏院以他本点了。深贤。元久二年（1205）春二月之比，以信救直笔之草本于信贵山诶当山住侣乘顺房什円书写了。深贤。”下卷奥书云：“宽喜二年闰正月二日，于醍醐寺地藏院书写了。此书先年之比参笼信贵山之时，撰者信救（本名信阿）适持来之，卒尔之间才上卷许诶人

① 太田次男、小林芳规：《神田本白氏文集研究》，东京：勉诚社，1982，第80页。

书留了。其后已经数年，而今不虑之外感得他本，仍所书加也。俗书虽有斩泥之诫，乐天之志已达深理，大圣诚言也。且为后叶书了而已。同年三日点了。深贤记之。”[①] 由此大致可以了解《新乐府略意》在镰仓初期的流传。信救受山阶寺义生房之命撰此书，奥书表达其谦逊低调，生怕为博学之人见后所嘲笑之意。元久二年，信救持书至信贵山，可见还是得意此作的。信贵山僧侣什円仓促之间书写上卷。此书30年后也流传开来，故深贤才可在醍醐寺再得他本以书写并加点。

此书成于平安末期，注释比较详细，全引汉文典籍，真福寺本仅存的几篇诗歌注文中所引典籍就有《毛诗》《管子》《尚书》《左传》《史记》《吴越春秋》《唐历》《五行大义》《春秋繁露》《春秋后语》《五运图》《法苑珠林》《琴操》《文选》《百咏注》《逍遥集》《杂抄》等十余种经史子集汉籍。醍醐寺本所引更多，除上面基本相同者，还包括《礼记》《禹贡》《后汉书》《晋书》《旧唐书》《两京新记》《初学记》《唐史记》《博物志》《抱朴子》《西晋新言》《国语》《列子》《慈恩三藏经记》《两都赋》《搜神记》《穆天子传》《汉武帝内传》《外国杂传》《师说》《五运图》《庄子》《本草》《释文》《金娄子》，东方朔《十洲记》、白廷翰《蒙求注》等典籍。光《文选》就有《文选》《文选注》《注文选》《文选表集注》等四部。这些注释对我们校勘或理解《新乐府》以及研究汉文典籍的流传有重要价值。

（1）校勘价值，如醍醐寺本《新乐府序》的注释，“诗三百篇之义者，毛诗一部廿卷，三百篇也。周代风俗也，毛苌所述也。其体顺而律者，顺者，随俗之义也。律者，定法式之义也。质而俚者，《文选序》曰：式观元始眇，见玄风冬穴夏巢之时，茹毛饮血之世，世质民淳，斯文未作。又俚者，南蛮卑貌也”[②]。“顺而律”，大集本作“顺而肆”，此处注释为“定法式之义”，则顺字可解；又“质而俚者”，信救引《文选序》注明质为“质朴”之义，“俚”为南蛮卑貌，虽有点牵强，但俚之古代释义确有此项，体现作者自己的理解。

（2）注释者对诗歌独特的解释可对我们理解《新乐府序》提供参考。如“可以播于乐章歌曲也者，言记古今之善恶，造歌舞之乐章，其中以恣

① 太田次男：《以旧抄本为中心的白氏文集本文研究》下册，第13页。
② 太田次男：《以旧抄本为中心的白氏文集本文研究》下册，第90页。

恶之者，招灾之事，诫今之闻人；以行善之者，发荣之事，劝今闻人矣”。又如作者对《新乐府》的理解：“《新乐府》者，乐者，和俗之义也，《古文孝经》序云：夫移风易俗，莫善于乐。府者舍也。作诗有新古之体。白氏先时所作歌谣之词同之曰古乐府，文集第一第二是也。当时所著，歌谣之词曰《新乐府》，《文集》第三第四是也。”认为白居易卷一卷二是古乐府，虽未必符合事实，也体现日本文人对白诗的独特理解。又“讽谕者，讽者，刺也，谕者告也、悟也，言刺无道政后人悟之”。理解讽谕诗也是很新颖。关于白居易写作《新乐府》的缘由，作者云：“左拾遗者，王者立官，左辅右弼前疑后承，此则见王政有非刺之，有是悦之。若帝有邪法则谏之，若左辅右弼纳谏有所遗者，拾遗官可谏之。乍居官不谏其君曰之尸位，尸位，空职也。元和主宪宗为政不平，白氏居拾遗之职，尤虽可献谏，其君不可随谏，故白氏畏罪不谏，为遁空职之辱，造此等章留世。”认为白居易害怕尸位空职，又畏罪不谏，故作《新乐府》，可谓石破天惊之语。

（3）引用古书来注释，为理解《新乐府》提供依据。如《新乐府序》“为君为臣为民为物为事者，《礼记·乐记》云：‘宫为君，故宫乱则荒，其君骄；商为臣，故商乱则陂，其臣坏；徵为事，故徵乱（则）忧，其事动；羽为物，羽乱则哀，其财匮；角为（民），角乱则怨，其民忧，五者不乱则天下和平，无弊败之音矣’”。

（4）引录我国已佚的典籍，可为文史研究提供新的材料与视角。如《唐历》《师说》、白廷翰《蒙求注》等诸条。《法曲歌》注释引白廷翰《唐蒙求注》云：“叶法善尝与玄宗至月宫，因聆天乐。上自晓音律，默记其曲，归传其音，遂为《霓裳曲》。法善生隋大业丙子，终于开元庚申，凡一百七岁，开元之人者。”《二王后》诗引《师说》云：“乐府置三恪、二王之乐曲。三恪取三代，二王取先王。”《唐历》为中唐柳芳所撰编年体史书，记事从隋恭帝义宁元年（617）至唐代宗大历十四年（779），后佚，仅在后世书籍中有引文，《资治通鉴》考异引用其材料达一百多条。《新乐府略意》二本加起来引十余条，如《法曲歌》注引《唐历》：“高宗皇帝庚戌年即帝位，建年号曰永徽元年。本注云：有贞观之遗风。”《华原磬》中注“梨园弟子”引《唐历》云：“玄宗皇帝开元二年，以天下无事，听政之暇，于梨园宫自教法曲，必尽其妙，谓之皇帝梨园弟子。”

三 《新乐府》在日本的受容

《新乐府》在日本不断转抄的同时，深受文人喜爱，成为必学的经典，也对当时文学产生了不小影响。汉诗和歌、物语都纷纷以其为模仿对象，从多方面多角度地进行了受容。

（一）汉文学对《新乐府》的受容

选录中国诗句的总集，主要是按类别援引中国诗句，一般不会顾及其整诗意境，而多从字面去受容。《新乐府》并没有受到汉诗佳句选家们的青睐。如《千载佳句》引用《新乐府》仅2句。《上阳白发人》“耿耿残灯背壁影，萧萧暗雨打窗声”，选入《雨夜》类；《昆明春水满》“洲香杜若抽心长，沙暖鸳鸯铺翅眠”选入《春兴》类。《和汉朗咏集》中收录《新乐府》共8句，《新撰朗咏集》收录5句。平安朝极为流行的句题诗，引用白诗一百多句，也几乎没有《新乐府》的内容。不过，《白氏五妃曲》是个例外，其所选诗歌有三首来源于《新乐府》，为《上阳白发人》《李夫人》《陵园妾》。此外，平安时代政务事例集《政事要略》卷六十《交替杂事》引用白居易诗文共六处，其中一处题为《文集乐府上·讽谕杂言》，选录的是《捕蝗·判长吏也》，录全文后引《唐历》说明唐太宗吞蝗一事，是从历史典故的务实角度去受容《新乐府》的。

平安时代受容白居易最全面最深入的菅原道真，其诗歌中却没有与《新乐府》有关的内容。日本汉诗化用《新乐府》诗语和诗境的作品也相对较少，主要是以模仿创作为主，如辅仁亲王模拟《卖炭翁》作《卖炭妇》云：“卖炭妇人今闻取，家乡遥在大原山。衣单路崄伴岚出，日暮天寒向月还。白雪高声穷巷里，秋风增价破村间。土宜自本重丁壮，最怜此时见首斑。”取材虽和《卖炭翁》一致，但着眼角度却不同，白居易主要是讽谕宫市之苦民，渲染卖炭翁的艰辛是为了反衬宫使借“宫市”由头，对底层百姓巧取豪夺之恶。辅仁亲王此诗则表达了对白发苍苍的卖炭妇人的深刻同情，因而得到了林鹅峰《本朝一人一首》的高度评价：“是仿居易咏《卖炭翁》句意，共可也。卖炭妇，人人皆见之，然未闻咏之者。辅仁以亲王之贵，不赋红袖之妓，注心于破村贱妇。以风流之趣，匪啻弄花鸟而已，怜卖炭之斑白。其才识，可谓高也。以是

广推之，则有补政教乎。"[①] 此段大概能让我们了解《新乐府》不受待见的原因，平安朝文人多为达官贵人，他们大多关心的应该是红袖之妓、花鸟风流之趣，而非底层卑贱妇人，所以林子高度评价辅仁亲王的诗作，认为其有补政教。

平安中期的朗咏风气形成，《新乐府》也常常成为其吟咏对象，《和汉朗咏集》中收录其中 8 句。《源氏物语》人物朗咏《新乐府》也有 4 句。《本朝一人一首》录藤原敦周《藤原信西（通宪）席赋夜深催管弦》诗句："龙吟水暗两三曲，鹤唳霜寒第四声。"此诗林鹅峰评曰："敦周者，式家儒茂明子也。此席群辈诗既成，敦周独未成，满座皆无兴。信西使郢曲者有安朗咏，有安唱曰：'第一第二弦索索'云云。时敦周诗成，满座催兴感赏之。"[②] 藤原敦周为藤原茂明另一子，此诗句化用自《五弦弹》，有安朗咏之诗亦同。

12 世纪中期，藤原忠通（1097～1164）《法性寺关白御集》对《新乐府》非常关注。藤原忠通对白居易比较熟悉，其《奉哭禅定法皇呈尚书右中幕下》"访踪泣奏新遗诏，拭泪窃披旧赐书"下有注"往年志学之时，赐以《白氏文集》，书留号在个中，居去而归泉下。故云"[③]。东京出光美术馆藏传藤原忠通笔，断简白集卷十七《南湖早春》有"翅低白雁飞仍重，舌涩黄鹂语未成"[④] 二句。宫内厅书陵部还藏传藤原忠通临模《新乐府上》残卷一卷，可见他对《新乐府》颇为喜爱，应是下过一番工夫研读。他还模拟创作了多篇《新乐府》的作品，目前存世收入家集的有《读新乐府赋五弦弹》《骊宫高》《缭绫》《卖炭翁》《和李部大卿见卖炭翁愚作所赠之佳什》等，多是《新乐府》的改编之作。如《读新乐府赋五弦弹》："郑之夺雅最应要，借讽五弦呈意端。霜鹤夜声笼里警，风松秋韵树间寒。珊瑚新曲闻无饱，疏越旧调歌不弹。有士在斯来自远，窃忧赵璧齿方阑。"白居易《五弦弹》描写了赵璧弹五弦琴的精湛高超技艺及琴声"杀声入耳肤血寒""四座相对愁无言"的艺术效果，指出五弦琴不如清越的古调听起来使人心平和，故而点明当时"郑声夺雅"的现状，试图恢复

---

① 小岛宪之校注、林鹅峰编纂《本朝一人一首》，东京：岩波书店，1994，第 393 页。

② 小岛宪之校注、林鹅峰编纂《本朝一人一首》，第 420～421 页。

③ 藤原忠通：《法性寺关白御集》，《群书类丛》第九辑，东京：续群书类从完成会，1991，第 251 页。

④ 小松茂美编《古笔学大成》第二十五卷，东京：讲谈社，1993，第 50 页。

雅乐，这种复古的思想在白居易讽喻诗中经常可以看到。白诗原为三三七句式，藤原忠通则用了平安文人最擅长的整齐的八句七言诗。从语言来说，基本无出白诗之外，首联点题说明创作目的是通过五弦来表达“郑之夺雅”。颔联描写五弦的艺术魅力，颈联将珊瑚新曲与疏越旧调对比，批判今人爱新曲的状况，最后也是化用白诗中“座中有一远方士，唧唧咨咨声不已。自叹今朝初得闻，始知孤负平生耳。唯忧赵璧白发生，老死人间无此声”，惟将“白发生”换成了“齿方阑”。忠通的《卖炭翁》云：“借问老翁何所营，伐薪烧炭送余生。尘埃满面岭岚晓，烧火妨望山月程。直乏泣归冰冱路，衣单不耐雪寒情。白衫宫使牵车去，半足红纱莫以轻。”《和李部大卿见卖炭翁愚作所赠之佳什》：“山翁潦倒在茅庵，度世心谋寤寐谙。生计如何炎热日，家资期得冱阴岚。耻垂苍鬓营身上，恐为白衫蚯市南。炭是千余绫一丈，官儿称敕谁相贫。”① 此两首及《缭绫》都对原诗没有太多创新，确实如萧瑞峰所评仅仅是“对白氏原作进行了‘缩写练习’”②。其《骊宫高》稍有不同：“朱楼高构望难穷，三四重间云自通。紫殿窗深泉石旧，翠华迹断洞门空。山蝉声送秋风底，宫树叶零暮雨中。妆楼寂寞客来少，他作道场足护持。”白诗主要歌颂唐宪宗“重惜人之财力”，在位五年未踏足骊宫之事。而忠通的《骊宫》通篇重在描写骊宫的破败飘零，无人问津，提出把它当作道场来护持的建议。

平安时代还有一种独特的受容方式，即论义和问答。这种宫廷活动主要是在模仿我国的释奠活动时，往往在祭祀孔子及孔子十哲、讲读儒家经典、宴飨等程序后，五位以上参列者会参加《论语》《孝经》等儒教经典的相关问答，儒教（明经道）、数学（算道）和法学（明法道）问答，称为三道论义。《新乐府》也曾被拿来做问答和论义的内容，如《大日本史料》第4编第14册“建保六年（1214）六月三日”条：“《和歌合略目录》内内歌合（建保六年五月晦日）三日癸卯，内里《白氏文集》论义。《百练抄》十二佐渡院。六月三日，于禁晨有《白氏文集》论义六番云云。”③ 又《大日本史料》“承元四年（1210）三月十五日”条据《一代要记》十九载：“三月十五日，于高阳院有《乐府》问答五番。”④ 《大日本

① 藤原忠通：《法性寺关白御集》，第254~255页。

② 肖瑞峰：《日本汉诗发展史》，吉林大学出版社，1992，第404页。

③ 东京大学史料编纂所：《大日本史料》第4编第14册，第705页。

④ 东京大学史料编纂所：《大日本史料》第4编第10册，第773页。

史料》第4编第10册据《玉蕊》载："二月廿二日，辛巳。晴人曰，于院御所，此间有《乐府》论义云云。"[1]可知，《新乐府》在当时学者心中成为《论语》《孝经》一类的经典了。

此外，江户时期的伊藤东涯（1670～1736）对白居易的讽喻诗非常赞赏，其五言古诗《杂咏》三首（《绍述先生文集》卷二一），表现对贫富转变的无常，对时人不懈怠的努力的歌咏，其五言古诗《陌头叟》乃模仿《折臂翁》《杜陵叟》《卖炭翁》而成，七言古诗《胭脂坡》模仿白居易的《新乐府》作品《古冢狐》。市河宽斋（1749～1820）七言古诗《穷妇叹》也是对《新乐府》的效仿。栲亭也对社会现实有着强烈的关心，其六十八句长诗《弃儿行》，也受到白居易讽喻诗的影响。

（二）和文学对《新乐府》的受容

平安时期和歌对《新乐府》的关注度相对高些，据金子彦二郎研究，《伊势物语》新释本六八段曾用了《上阳白发人》诗语诗境"春往秋来不记年，唯向深宫望明月"；《古今和歌集》"恋三"化用同诗"秋夜长，夜长无寐天不明"；同书"恋二"壬生忠岑和"杂上"三条之町化用《五弦弹》中描写弦声部分；同书"杂体"类，壬生忠岑化用《海漫漫》"人传中有三神山，山上多生不死药"，等等。以《新乐府》为题创作和歌的情况，有藤原长方《纳言集》中《新乐府》题下咏和歌凡十首，有太宰大贰藤原高远《新乐府句题和歌七首》。又据《本朝一人一首》载藤原光行《酬和翰林老主藤孝范被示诗韵》的"李瀚李峤居易作，为人为物显妍词。愁摸汉语成倭字，忝感两篇歌与诗"。林鹅峰评曰："光行以倭字，写李峤《百咏》、李瀚《蒙求》、白氏《新乐府》，各咏倭歌，孝范为之跋，且题诗歌各一首于其后。此诗即和其韵者也。"[2] 可知，藤原光行曾经以《新乐府》作和歌。

叙事文学尤其是物语对《新乐府》的受容最多，也是最贴切的。个中原因是《新乐府》以叙事为主，并刻画了不少人物形象。另外，作为讽喻诗，《新乐府》创作目的是讽刺时事与反映社会问题，这一主旨正好与物语类文学相关联。以紫式部的《源氏物语》为例。据近藤春雄统计，《源

---

① 东京大学史料编纂所：《大日本史料》第4编第10册，第750页。

② 小岛宪之校注、林鹅峰编纂《本朝一人一首》卷七，东京：岩波书店，1994，第406页。

氏物语》中引用或化用《新乐府》中诗有16处[1]。化用时一是将佳句的意境与语义代入诗中，对人物与情节进行充分的渲染，增强物语的高雅魅力。如《魔法使》章云："正在此时，岂料天不作美，忽然乌云密布，大雨倾盆，灯笼立刻被风吹熄，四周顿成一片漆黑。源氏低吟'萧萧暗雨打窗声'之诗。诗句并不十分出色，但因适合目前情景，吟声异常动人。"此处化用《上阳白发人》中佳句。《玉鬘》卷描写乳母长子丰后介为了护送玉鬘进京，别妻弃子："回思可能发生的种种祸事，不觉心情颓丧，哭泣起来。随后又诵白居易诗句：'凉原乡井不得见，胡地妻儿虚弃捐'。"此段引用《缚戎人》也只是从字面上化用，表明自己抛弃妻儿的行为。虽说与诗歌意义无关，但化用总体还是比较切合物语的情节与人物意境。尽管从客观上来讲，《白氏文集》多在平安朝皇室贵族中流行，一介普通平民应该是无法吟诵出这样的诗句的。更可见紫式部引用《新乐府》的装饰性。二是化用了原诗句中的婉讽意味，如《蜉蝣》："他努力抑制哀情，然而还是左思右想，心绪缭乱。便独自吟诵白居易'人非木石皆有情……'之诗。"此处写薰大将因浮舟之死而悲伤，吟诵《新乐府》中《李夫人》"人非木石皆有情，不如不遇倾城色"，以此来表达自己浮舟之死带来的极度纠结与痛苦，与白居易《李夫人》的主题有点相似。而《竹河》卷描写玉鬘不愿意将女儿送入宫中的缘由："明石皇后宠幸日渐加深，无人能与并肩。我的女儿入宫，一定被她压倒，只能在许多庸碌的妃嫔中忝列末席，遥遥地仰承她的眼色，实在毫无意味"[2]，化用《上阳白发人》中的"已被杨妃遥侧目"，也是颇有点婉讽的味道，反映了后宫争宠的情况。

《平家物语》也是如此，对《新乐府》受容处较多。据佐伯真一统计，《平家物语》一本出典白诗处有43例。其中《新乐府》16例（《朗咏集》重复3例）。延庆本《平家物语》依拟白诗处有83例，其中《新乐府》42例（《朗咏集》重复5例），《源平盛衰记》属读本系，是诸本中最浩瀚的异本，引用白诗处多达94例，其中《新乐府》48例（《朗咏》重复9例）[3]。

此后，《今镜》序文中关于物语记事的姬之语取自白诗新乐府《百炼

---

① 近藤春雄：《新乐府秦中吟研究》，东京：明治书院，1990，第21页。

② 紫式部：《源氏物语》，丰子恺译，人民文学出版社，1980，第664、393、911、687页。

③ 佐伯真一：《白氏文集与平家物语》，《白居易研究讲座》第4卷，东京：勉诚社，1994，第178~196页。

镜》:“镕范非常规。日辰处所灵且祇,江心波上舟中铸,五月五日日午时”等,以及“太宗常以人为镜,鉴古鉴今不鉴容”等,这也是《今镜》书名的典据。《十训抄》是10条处世的教训,列举了和汉古今种种佳话逸事,有20余处引用白诗,在序文中叙述著述旨意时就使用了《秦中吟》的《立碑》和《新乐府》的《青石》等语。

综上所述,《新乐府》在日本的流传非常广泛,目前留存的版本颇为众多,可以为《新乐府》的文字校勘工作提供参考。而日本的汉文注释本引用我国不少文献,不仅对我国文献辑佚工作有所裨补,也为我们理解《新乐府》提供新的角度。《新乐府》成为日本平安时代以来文人的必读经典,对日本汉诗、和歌与物语等文学样式有着重要的影响,成为我国文化影响日本古代文化的经典例证之一。

韩国学界对古代乐书的整理与研究*

徐利华　马兴祥

（石家庄，河北经贸大学文化与传播学院，050061）

摘　要： 韩国现存的古代乐书，既包括韩国本土的乐书，如《乐学轨范》《乐掌誊录》《乐院故事》《诗乐和声》《乐书孤存》等，也包括从中国传入的乐书，如《乐书》《律吕新书》等，韩国学界重视对这些乐书的整理和研究，并已取得了丰硕的成果。

关键词： 韩国　古代乐书　研究成果

韩国现存的古代乐书，既包括韩国本土的乐书，如《乐学轨范》《乐掌誊录》《乐院故事》《诗乐和声》《乐书孤存》等，也包括从中国传入的乐书，如《乐书》《律吕新书》等。在韩国本土的乐书中，详尽记载了古代乐律、乐器、乐舞、乐歌、乐谱，以及与音乐有关的典章制度，涉及唐乐、雅乐和乡乐等方面。而韩国古代的唐乐、雅乐都是从中国传入的，乡乐虽是韩国本土音乐，但也在一定程度上受到中国文化的影响。从这些乐书中，我们既可以了解中国古代音乐在朝鲜半岛的传播情况，也可以找到很多国内失传的文献记载。因此，韩国现存的古代乐书近年来受到越来越多的中国学者的关注。韩国学界一直重视对古代乐书的整理和研究，本文试对其已取得的成果进行总结和梳理，以供国内学者参考。

* 本文为作者承担的教育部青年基金项目“宋代雅乐乐歌研究”的阶段成果，项目批准号为 13YJC751064。

一

《乐学轨范》为朝鲜成宗时成俔等人奉命所编，成书于成宗二十四年(1493)。全书共九卷，卷一为音调律吕图说，卷二为雅乐、俗乐陈设图说，卷三为《高丽史·乐志》中的唐乐呈才和俗乐呈才，卷四为成宗朝的唐乐呈才图说，卷五为成宗朝乡乐呈才图仪，卷六为雅部乐器图说，卷七为唐部、乡部乐器图说，卷八为唐乐呈才仪物图说、《莲花台》服饰图说、《定大业》呈才仪物图说和乡乐呈才乐器图说，卷九为冠服图说、处容冠服图说、舞童冠服图说、女妓服饰图说。《乐学轨范》对后世影响深远，相关的研究成果也颇为丰硕。

早在20世纪40年代，方钟铉就发表了《对〈乐学轨范〉的研究》一文，为之后的研究奠定了基础[①]。韩国著名学者李惠求在《乐学轨范》的研究上用力甚勤，曾发表《〈乐学轨范〉译注（Ⅰ）》[②]、《〈乐学轨范〉译注（Ⅱ）》[③] 等文，晚年又翻译出版了《新译乐学轨范》[④] 一书，是《乐学轨范》较为权威的译注本。对《乐学轨范》的研究，也是韩国学者宋芳松重要的学术贡献之一。宋芳松曾发表《〈乐学轨范〉的文献研究：以引用记事为中心》[⑤]、《〈乐学轨范〉的文献的研究（续）：以〈周礼图〉和〈玉海〉为中心》[⑥] 等文，将《乐学轨范》和中韩两国相关文献进行细致比较，探讨其主要的文献来源。另外，宋芳松还著有《〈乐学轨范〉用语总览》一书，对《乐学轨范》中的音乐用语进行释义和来源印证[⑦]。

除了译注和文献研究类论著，与《乐学轨范》相关的研究课题主要有以下几个。

---

① 〔韩〕方钟铉：《对〈乐学轨范〉的研究》，《国学》1947年第3辑。

② 〔韩〕李惠求：《〈乐学轨范〉译注（Ⅰ）》，《东方学志》1955年第2辑。

③ 〔韩〕李惠求：《〈乐学轨范〉译注（Ⅱ）》，《东方学志》1961年第5辑。

④ 〔朝鲜〕成俔：《新译乐学轨范》，〔韩〕李惠求译，韩国国立国乐院，2000。

⑤ 〔韩〕宋芳松：《〈乐学轨范〉的文献研究：以引用记事为中心》，《民族文化研究》1982年第16辑。

⑥ 〔韩〕宋芳松：《〈乐学轨范〉的文献的研究（续）：以〈周礼图〉和〈玉海〉为中心》，《东西音乐研究》1984年第1辑。

⑦ 〔韩〕宋芳松：《〈乐学轨范〉用语总览》，宝库社，2010。

（一）乐律、乐调研究

朝鲜宫廷雅乐为宋代大晟乐发展而成，用五调十二均，共计六十调。《乐学轨范》中有“六十调”之说，一些韩国学者对此进行深入研究。如韩泰东《〈乐学轨范〉的乐理小考》一文，探讨《乐学轨范》中的律名、律算、音阶以及六十调理论，并将其与蔡元定《律吕新书》中的乐律说进行对比研究①。2002年，南相淑出版了《〈乐学轨范〉乐调研究》一书，对《乐学轨范》的六十调和为调式的受用情况进行考察②。2009年，南相淑又将多年研究的成果结集为《〈乐学轨范〉乐论研究》一书，其中有多篇讨论六十调的问题③。关于六十调的讨论，还有金亨东《〈乐学轨范〉的六十调理论检讨》④、李普珩《〈乐学轨范〉60调图的构成原理和五音略谱的意味》⑤ 等。

一些学者研究《乐学轨范》中的“十二律”问题，如南相淑的《〈乐学轨范〉所载律长的问题点和律算的相关研究》一文，细致分析了《乐学轨范》中的十二平均律的渊源和具体的计算方法⑥。张顺爱《对十二律名生成背景的研究：以〈乐学轨范〉为中心》一文，探讨十二律的起源和意义，着重论述十二律名的生成和阴阳五行思想的关系⑦。此类论文还有：朴贞莲《〈乐学轨范〉中12律名的意味和生命意识：以12地支·12节气、12卦的关联性为中心》⑧ 等。

《乐学轨范》中的“五声图说”也备受韩国学者的关注。金永东《〈乐学轨范〉中出现的乐理研究：以“五声图说”为中心》一文指出，《五声图说》所含的音律体系是以《河图》《洛书》为基石的。不仅如此，

---

① 〔韩〕韩泰东：《〈乐学轨范〉的乐理小考》，《东方学志》1984年第45辑。

② 〔韩〕南相淑：《〈乐学轨范〉乐调研究》，新亚出版社，2002。

③ 〔韩〕南相淑：《〈乐学轨范〉乐论研究》，民俗苑，2009。

④ 〔韩〕金亨东：《〈乐学轨范〉的六十调理论检讨》，《韩国音乐史学报》1989年第3卷。

⑤ 〔韩〕李普珩：《〈乐学轨范〉60调图的构成原理和五音略谱的意味》，《韩国音乐史学报》2002年第29辑。

⑥ 〔韩〕南相淑：《〈乐学轨范〉所载律长的问题点和律算的相关研究》，汉阳大学校大学院硕士学位论文，1987。

⑦ 〔韩〕张顺爱：《对十二律名生成背景的研究：以〈乐学轨范〉为中心》，东国大学佛教文化学院硕士学位论文，2009。

⑧ 〔韩〕朴贞莲：《〈乐学轨范〉中12律名的意味和生命意识：以12地支·12节气、12卦的关联性为中心》，《阳明学》通卷2011年第28号。

音高不同的二种音乐体系，即以黄钟为基音的雅乐和以夹钟为基音的正乐，都基于《河图》《洛书》的思想体系。《周易》的先天八卦和后天八卦为五音十二律及音律之运用的理论基础[①]。《乐学轨范》中记载了唐俗乐二十八调，韩国学者郑永珍对此多有论述，撰有《〈乐学轨范〉的唐俗乐研究》[②]、《〈乐学轨范〉所载唐俗乐调考察》[③] 等论文。《乐学轨范》中又载朝鲜初期乡乐的七种调式：一指（姑洗宫）、二指（仲吕宫）、三指（林钟宫）、横指（南吕宫）、羽调（无射宫）、八调（清黄钟宫）、邈调（清太簇宫）。朝鲜乡乐七调源自中国传入的工尺七调，实由唐俗乐二十八调演变而成。黄俊渊《〈乐学轨范〉的七指》一文，探讨《乐学轨范》中记录的大筝的音高、玄琴和伽倻琴的散形、“七指”论的形成背景、《琴合字谱》以后的乡乐调等问题[④]。南相淑《〈乐学轨范〉的七指》一文，首先梳理了韩国学界对“七指”的现有理解，然后介绍“七指”的得名、音阶名、调名，探讨《乐学轨范》中“七指”的宫音，最后阐述了唐俗乐二十八调与“七指”之间的关系[⑤]。李普珩《对韩国·中国西域“笛七调”受容和变迁的研究：以“〈乐学轨范〉七指”和“工尺七调”音乐体系比较为中心》一文，分析《乐学轨范》中的“七指”说和中国的“工尺七调”之间的渊源关系，指出中国的“笛七调”理论是隋唐时期从西域传入，在明清时期发展为“工尺七调”，并传入韩国[⑥]。此类论文还有：黄俊渊《〈乐学轨范〉的乡乐调》[⑦]、南相淑《〈乐学轨范〉的乡乐七调研究》[⑧]、李淑姬《〈乐学轨范〉的尺度研究》[⑨] 和《〈乐学轨范〉中俗乐七调的基本音（宫）成立的背景》[⑩] 等。

---

① 〔韩〕金永东：《〈乐学轨范〉中出现的乐理研究：以“五声图说”为中心》，延世大学校大学院硕士学位论文，2003。

② 〔韩〕郑永珍：《〈乐学轨范〉的唐俗乐研究》，《艺术研究》1998 年第 2 卷。

③ 〔韩〕郑永珍：《〈乐学轨范〉所载唐俗乐调考察》，《音乐和民族》2006 年第 32 号。

④ 〔韩〕黄俊渊：《〈乐学轨范〉的七指》，《韩国音乐研究》2003 年第 33 辑。

⑤ 〔韩〕南相淑：《〈乐学轨范〉的七指》，《韩国音乐研究》1995 年第 23 辑。

⑥ 〔韩〕李普珩：《对韩国·中国西域“笛七调”受容和变迁的研究：以“〈乐学轨范〉七指”和“工尺七调”音乐体系比较为中心》，《韩国音乐史学报》2011 年第 46 辑。

⑦ 〔韩〕黄俊渊：《〈乐学轨范〉的乡乐调》，《韩国音乐史学报》1993 年第 11 辑。

⑧ 〔韩〕南相淑：《〈乐学轨范〉的乡乐七调研究》，韩国精神文化研究院韩国学大学院博士学位论文，1997。

⑨ 〔韩〕李淑姬：《〈乐学轨范〉的尺度研究》，《国乐院论文集》2002 年第 14 辑。

⑩ 〔韩〕李淑姬：《〈乐学轨范〉中俗乐七调的基本音（宫）成立的背景》，《韩国音乐史学报》2012 年第 48 辑。

（二）乐器研究

《乐学轨范》中乐器分为雅乐、唐乐和乡乐三类。金钟洙《〈乐学轨范〉乐器分类的音乐史学的考察》一文认为，《高丽史·乐志》将乐器分为雅乐、唐乐和俗乐，而《乐学轨范》中则从乐器的渊源出发，将乐器分为雅乐、唐乐和乡乐。其中，"俗乐"变成"乡乐"，是音乐史发展的结果，反映出人们音乐观念的变化[①]。

一些韩国学者着眼于研究某一类乐器，如关于乡乐器的研究有：黄俊渊《〈乐学轨范〉的乡乐器音高》[②]、南相淑《〈乐学轨范〉所载乡乐器的黄钟音高》[③]、郑花顺《对〈乐学轨范·乡部乐器图说〉的推考》[④] 等。关于雅乐器的研究有：张恩荣《祭礼乐的象征性研究：以〈乐学轨范〉所载雅乐器为中心》一文，按照八音分类法，对《乐学轨范》中记载的祭礼雅乐器所包含的象征意义一一加以阐释[⑤]。

更多的韩国学者将研究的视角聚焦到某一种乐器，如关于"玄琴"的研究有：郑花顺《〈乐学轨范〉所载玄琴调弦法的现代活用的可能性》[⑥]等；关于"琵琶"的研究有：郑花顺《〈乐学轨范〉唐琵琶制度的相关研究》[⑦]、俞秀娟《〈乐学轨范〉中乡琵琶的调弦法》[⑧]、朴珠姬《琵琶的比较研究：以〈乐学轨范〉的琵琶为中心》[⑨]、郑花顺《〈乐学轨范〉所载琵琶

---

① 〔韩〕金钟洙：《〈乐学轨范〉乐器分类的音乐史学的考察》，《东方学》2009年第16辑。

② 〔韩〕黄俊渊：《〈乐学轨范〉的乡乐器音高》，《民族音乐学》1994年第16辑。

③ 〔韩〕南相淑：《〈乐学轨范〉所载乡乐器的黄钟音高》，《韩国音乐史学报》1998年第20辑。

④ 〔韩〕郑花顺：《对〈乐学轨范·乡部乐器图说〉的推考》，《温知论丛》2007年第16辑。

⑤ 〔韩〕张恩荣：《祭礼乐的象征性研究：以〈乐学轨范〉所载雅乐器为中心》，圆光大学校教育大学院硕士学位论文，2002。

⑥ 〔韩〕郑花顺：《〈乐学轨范〉所载玄琴调弦法的现代活用的可能性》，《韩国音乐研究》2004年第35辑。

⑦ 〔韩〕郑花顺：《〈乐学轨范〉唐琵琶制度的相关研究》，《韩国音乐史学报》2007年第38辑。

⑧ 〔韩〕俞秀娟：《〈乐学轨范〉中乡琵琶的调弦法》，《梨花音乐论集》2012年第16卷1号。

⑨ 〔韩〕朴珠姬：《琵琶的比较研究：以〈乐学轨范〉的琵琶为中心》，中央大学校大学院硕士学位论文，2011。

类音位推考：以月琴、乡琵琶为中心》[1] 等；关于伽倻琴的研究有：任成珠《伽倻琴调弦法的研究：以〈乐学轨范〉为中心》[2] 等；关于牙筝的研究有：秦善京《〈乐学轨范〉出现的牙筝相关研究》[3]；关于“笒”的研究有：张师勋《大笒的原型和变型：以〈乐学轨范〉和现行的“大笒”和“中笒”为中心》[4]、郑花顺《大笒的相关研究：以〈乐学轨范〉和现行的为基础》[5]、金宇振《〈乐学轨范〉大笒的乐调和〈三国史记〉三竹的乐调比较研究》[6] 等；关于“笛”和“洞箫”的研究有：朴恩玉《〈乐学轨范〉的“笛”和“洞箫”》[7] 等。

另外，金仆坤有《以〈乐学轨范〉为基底的传统乐器改良和制作方法的相关研究》一文，主要考察三个问题：一是《乐学轨范》的音乐理论，二是时代变迁带来的乐器分类的变化，三是传统乐器改良和制作方法[8]。

（三）关于乐舞的研究

朝鲜时代，宫廷乐舞被称为“呈才”。《乐学轨范》中载有乡乐和唐乐呈才，而文庙祭礼乐虽属雅乐，其中亦有乐舞形式。

1. 乡乐呈才

很多韩国学者研究《乐学轨范》中所载乡乐呈才中的“处容舞”，如李中淑《〈乐学轨范〉处容舞“作队”的意味照明》一文，从处容舞构成的时间循环形象和作队的空间变换形象两个方面深入阐释处容舞蕴含的意

---

① 〔韩〕郑花顺：《〈乐学轨范〉所载琵琶类音位推考：以月琴、乡琵琶为中心》，《韩国音乐研究》2013 年第 54 辑。

② 〔韩〕任成珠：《伽倻琴调弦法的研究：以〈乐学轨范〉为中心》，梨花女子大学校硕士学位论文，2000。

③ 〔韩〕秦善京：《〈乐学轨范〉出现的牙筝相关研究》，牧园大学校大学院硕士学位论文，2012。

④ 〔韩〕张师勋：《大笒的原型和变型：以〈乐学轨范〉和现行的“大笒”和“中笒”为中心》，《韩国音乐研究》1972 年第 2 辑。

⑤ 〔韩〕郑花顺：《大笒的相关研究：以〈乐学轨范〉和现行的为基础》，首尔大学校大学院硕士学位论文，1983。

⑥ 〔韩〕金宇振：《〈乐学轨范〉大笒的乐调和〈三国史记〉三竹的乐调比较研究》，《韩国音乐研究》1993 年第 21 辑。

⑦ 〔韩〕朴恩玉：《〈乐学轨范〉的“笛”和“洞箫”》，《国乐院论文集》2013 年第 28 辑。

⑧ 〔韩〕金仆坤：《以〈乐学轨范〉为基底的传统乐器改良和制作方法的相关研究》，汉城大学校大学院博士学位论文，2011。

义[①]。此类论文还有：金承洙《从佛教观点看〈乐学轨范〉“处容歌”中处容形象再解释》[②]、赵南奎《对〈乐学轨范〉和处容舞图笏记像出现的处容舞的比较研究》[③]、金兑恩《〈乐学轨范〉出现的处容舞服饰的相关研究》[④]、孙善淑《〈乐学轨范〉为基础的处容舞再创造：以“凤凰音”中机舞为中心》[⑤] 等。

另外，关于“醉丰亭”的研究有：孙善淑《〈乐学轨范〉“醉丰亭”的回舞研究》[⑥] 等；关于“凤来仪”的研究有：孙善淑《〈乐学轨范〉“凤来仪”的前引子和后引子的实演构造》[⑦]、《〈乐学轨范〉“凤来仪”舞移动构造的探索》[⑧] 和《为复原和再现〈乐学轨范〉〈凤来仪〉“致和平舞”之古舞谱考察》[⑨] 等；关于“鹤舞”的研究有：金承洙《〈乐学轨范·时用乡乐呈才图仪〉“鹤舞”中出现双鹤根源研究：以文献检讨为中心》[⑩] 等。

2. 唐乐呈才

金美荣《〈乐学轨范〉唐乐呈才的规则性和思想性研究》一文，探讨《乐学轨范》中唐乐呈才的特征、唐乐呈才的内容和组成、唐乐呈才乐章歌词内容的特征、唐乐呈才舞蹈程序的类型和规则性分析、唐乐呈才舞蹈

---

① 〔韩〕李中淑：《〈乐学轨范〉处容舞“作队”的意味照明》，《韩国思想史学》2010 年第 36 辑。

② 〔韩〕金承洙：《从佛教观点看〈乐学轨范〉“处容歌”中处容形象再解释》，《蔚山文化研究》2011 年第 4 号。

③ 〔韩〕赵南奎：《对〈乐学轨范〉和处容舞图笏记像出现的处容舞的比较研究》，汉阳大学校大学院硕士学位论文，1989。

④ 〔韩〕金兑恩：《〈乐学轨范〉出现的处容舞服饰的相关研究》，东亚大学校大学院硕士学位论文，2003。

⑤ 〔韩〕孙善淑：《〈乐学轨范〉为基础的处容舞再创造：以“凤凰音”中机舞为中心》，《韩国舞蹈史学》2009 年第 10 号。

⑥ 〔韩〕孙善淑：《〈乐学轨范〉“醉丰亭”的回舞研究》，《韩国舞蹈记录学会志》2013 年第 28 号。

⑦ 〔韩〕孙善淑：《〈乐学轨范〉“凤来仪”的前引子和后引子的实演构造》，《韩国舞蹈记录学会志》2013 年第 29 号。

⑧ 〔韩〕孙善淑：《〈乐学轨范〉“凤来仪”舞移动构造的探索》，《韩国舞蹈记录学会志》2011 年第 23 号。

⑨ 〔韩〕孙善淑：《为复原和再现〈乐学轨范〉〈凤来仪〉“致和平舞”之古舞谱考察》，《韩国舞蹈记录学会志》2012 年第 25 号。

⑩ 〔韩〕金承洙：《〈乐学轨范·时用乡乐呈才图仪〉“鹤舞”中出现双鹤根源研究：以文献检讨为中心》，《蔚山文化研究》2009 年第 2 号。

程序的思想性等问题[①]。此类论文还有：金美荣《〈乐学轨范〉“唐乐呈才”的类型再解释》[②]、朴妍镇《〈春莺啭〉：〈乐学轨范〉分析》[③]、成艺真《朝鲜前期宫中呈才范例中出现的舞蹈动作：以〈乐学轨范〉中记录的唐乐呈才为中心》[④] 等。

也有一部分学者将《乐学轨范》中所载的唐乐呈才和乡乐呈才放在一起考察，如孙善淑《〈乐学轨范〉所录的呈才舞图的记录样相》一文，通过分析《乐学轨范》中记录的唐乐和乡乐呈才舞图，指出这些舞图展现了一个动态的呈才表演的过程，并进一步探讨了表演时舞者的移动、位置及方向等问题[⑤]。此类论文还有：朴光子《〈乐学轨范〉所载的唐乐呈才和乡乐呈才的配列图考察》[⑥]、李惠京《朝鲜时代宫中呈才的伴奏乐曲考察：以〈乐学轨范〉和仪轨、实录为中心》[⑦]、金熙淑、崔贞熙《〈乐学轨范〉呈才记事索引》[⑧] 等。

3. 文庙祭礼乐

郑花顺《〈乐学轨范〉的文庙祭礼乐的相关研究》一文，以《乐学轨范》为中心，探讨成宗时文庙祭礼乐的乐舞形式、宫调特征、歌曲演唱等问题[⑨]。

（四）关于乐曲和歌词的研究

一些学者着重研究《乐学轨范》中记载的乐曲形式，如全仁平《中国

---

① 〔韩〕金美荣：《〈乐学轨范〉唐乐呈才的规则性和思想性研究》，成均馆大学校大学院博士学位论文，2009。

② 〔韩〕金美荣：《〈乐学轨范〉“唐乐呈才”的类型再解释》，《韩国舞蹈史学》2008年第9号。

③ 〔韩〕朴妍镇：《〈春莺啭〉：〈乐学轨范〉分析》，《研究论文集：人文科学》1981年第23辑。

④ 〔韩〕成艺真：《朝鲜前期宫中呈才范例中出现的舞蹈动作：以〈乐学轨范〉中记录的唐乐呈才为中心》，韩国艺术综合学校硕士学位论文，2009。

⑤ 〔韩〕孙善淑：《〈乐学轨范〉所录的呈才舞图的记录样相》，《韩国舞蹈记录学会志》2006年第11号。

⑥ 〔韩〕朴光子：《〈乐学轨范〉所载的唐乐呈才和乡乐呈才的配列图考察》，又石大学校教育大学院硕士学位论文，2002。

⑦ 〔韩〕李惠京：《朝鲜时代宫中呈才的伴奏乐曲考察：以〈乐学轨范〉和仪轨、实录为中心》，成均馆大学校教育大学院硕士学位论文，2005。

⑧ 〔韩〕金熙淑、〔韩〕崔贞熙：《〈乐学轨范〉呈才记事索引》，《舞蹈韩国》1988年第24辑。

⑨ 〔韩〕郑花顺：《〈乐学轨范〉的文庙祭礼乐的相关研究》，《东洋艺术》2008年第13号。

的大曲和〈乐学轨范〉的曲破》[1] 一文，结合中韩两国的文献资料，对于“曲破”这一问题作了深入探讨。

《乐学轨范》中记载了一部分高丽、朝鲜时期的歌谣，有的韩国学者对其歌词展开研究。李在兴《〈乐学轨范〉所载乡乐歌词研究》一文，首先介绍了朝鲜初期的礼乐思想，对《乐学轨范》的编撰意图、社会背景和内容组成进行全面考察，然后探讨《乐学轨范》所载乡乐歌谣的形式和内容的特点，并对《处容歌》《凤凰吟》等作品进行个案研究，论述其形成过程、歌词及意义。论文还对《乐学轨范》中保存的佛教歌谣进行研究，着重介绍了《本师赞》的歌词和意义[2]。此类论文还有：朴春圭《高丽歌谣的巫觋性：以〈乐学轨范〉乐章歌词所载俗乐为中心》[3] 等。

（五）关于乐论的研究

《乐学轨范》中提出的音乐理论，一直备受韩国学者关注。成基玉的《〈乐学轨范〉和成宗时代俗乐论议的行方》一文，以《乐学轨范》为中心，探讨其编撰的政治文化背景、宴享乐和歌曲的关系、成宗至中宗时代俗乐论义的理解方向等问题[4]。金秀贤《〈乐学轨范〉卷1所反映的中国音乐理论的主体性受容样相的考察：以“时用”为中心》一文，通过分析《乐学轨范》中所引用的《律吕新书》《乐书》《宋史》《文献通考》中的文献，指出《乐学轨范》受到中国古代音乐思想的影响，注重雅乐的政治功用性[5]。李淑姬《〈乐学轨范〉思想体系的形成背景和性格》一文，指出《乐学轨范》的音乐理论，是建立在儒家思想的基础之上，深受中国的阴阳思想和音律理论的影响，并进一步分析了易学思想在《乐学轨范》中

---

① 〔韩〕全仁平：《中国的大曲和〈乐学轨范〉的曲破》，《音乐和文化》2001年第5号。

② 〔韩〕李在兴：《〈乐学轨范〉所载乡乐歌词研究》，水原大学校教育大学院硕士学位论文，1996。

③ 〔韩〕朴春圭：《高丽歌谣的巫觋性：以〈乐学轨范〉乐章歌词所载俗乐为中心》，《论文集》（金泉保健专科大学）1985年第6辑。

④ 〔韩〕成基玉《〈乐学轨范〉和成宗时代俗乐论议的行方》，《韩国诗歌研究》2000年第7辑。

⑤ 〔韩〕金秀贤：《〈乐学轨范〉卷1所反映的中国音乐理论的主体性受容样相的考察：以“时用”为中心》，《儒教思想研究》2012年第47辑。

的反映[①]。此类论文还有李范稷《〈乐学轨范〉的礼乐论》[②] 等。

（六）关于《乐学轨范》的文学价值

韩国学界对《乐学轨范》一书的研究，并不局限于音乐领域，也有一些学者对其文学价值和文体特征进行阐述。如成基玉《〈乐学轨范〉的诗文学史料的价值》[③]、李贤熙《〈乐学轨范〉的国语学的考察》[④]、李美华《〈乐学轨范〉体裁的相关研究》[⑤] 等，这些论文皆从文学的视域肯定了《乐学轨范》的价值。

值得一提的是，国外学者对《乐学轨范》的研究，也受到韩国学者的重视，并翻译了其中的一些代表作。如金亨东翻译了日本学者岸边成雄所著《对〈乐学轨范〉的改版的研究》[⑥]一文，郑永珍翻译了美国学者 R. C. Provine 所著《〈乐学轨范〉卷 6 的编撰过程所考》[⑦] 一文。

二

除了《乐学轨范》之外，韩国学者关注较多的古代乐书还主要有《乐掌誊录》《乐院故事》《诗乐和声》《乐书孤存》等。

（一）《乐掌誊录》

《乐掌誊录》是朝鲜后期礼曹典客司对掌乐院的各种音乐制度及职掌的记载，起自仁祖十五年（1637），终于英祖二十九年（1753）。1980 年，宋芳松《乐掌誊录研究》一书出版，该书分为两篇：第一篇为“掌乐院的历史的研究”，涉及历代王立音乐机关、朝鲜初期的音乐机关、掌乐院的历史的概观、《乐掌誊录》的分析考察等问题；第二篇为《乐掌誊录》的

---

① 〔韩〕李淑姬：《〈乐学轨范〉思想体系的形成背景和性格》，《韩国音乐史学报》2004 年第 33 辑。

② 〔韩〕李范稷：《〈乐学轨范〉的礼乐论》，《震檀学报》1994 年第 77 辑。

③ 〔韩〕成基玉：《〈乐学轨范〉的诗文学史料的价值》，《震檀学报》1994 年第 77 辑。

④ 〔韩〕李贤熙：《〈乐学轨范〉的国语学的考察》，《震檀学报》1994 年第 77 辑。

⑤ 〔韩〕李美华：《〈乐学轨范〉体裁的相关研究》，《乐学研究 I》，乐学研究会，1987。

⑥ 〔日〕岸边成雄著《对〈乐学轨范〉的改版的研究》，〔韩〕金亨东译，《韩国音乐史学报》1988 年创刊号。

⑦ 〔美〕R. C. Provine 著《〈乐学轨范〉卷 6 的编撰过程所考》，〔韩〕郑永珍译，《音乐与民族》1996 年第 12 辑。

译注和影印[①]。此后，宋芳松又发表了一系列研究《乐掌誊录》的论文，如《掌乐院所属乐工·乐生的奉足制度：以〈乐掌誊录〉为中心》[②]、《朝鲜后期掌乐院关联人物列传：以〈乐掌誊录〉、〈掌乐院乐员履历表〉、〈假典乐先生案〉为中心》[③] 等。此外，南基均《通过〈乐掌誊录〉看舞踊人的生活像：从仁祖朝到英祖朝》一文，以《乐掌誊录》为中心，探讨从仁祖朝到英祖朝的舞踊人的生活状况，涉及选拔方式、练习过程、经济状况等方面[④]。

（二）《乐院故事》

《乐院故事》为李世弼所撰，成书于朝鲜肃宗二十二年（1696）。此书主要是收录当时宗庙和文庙的祭祀乐章，并注明其由来。韩国学者尹浩镇有《（译注）乐院故事》[⑤] 一书，将《乐院故事》翻译成韩语，并进行注解。另外，崔裕程《宗庙永宁殿的乐章考察：以〈乐院故事〉为中心》一文，主要研究两个问题：一是《乐学轨范》和《乐院故事》中所收乐章歌辞的比较研究；二是《乐院故事》中出现的正殿和永宁殿乐章的文学考察[⑥]。宋之元《通过〈乐院故事〉看17世纪宗庙乐章论议》[⑦] 一文，着重研究《乐院故事》中所收的宗庙乐章。

（三）《诗乐和声》

《诗乐和声》是徐命膺等人奉正祖之命编撰，成书于正祖四年（1780）。该书共十卷：第一卷为“乐志源流”，第二卷为“乐律本元”，第三卷为“乐悬法象”，第四卷为“乐器度数”，第五卷为“乐经合旋”，

---

① 〔韩〕宋芳松：《乐掌誊录研究》，岭南大学校民族文化研究所，1980。

② 〔韩〕宋芳松：《掌乐院所属乐工·乐生的奉足制度：以〈乐掌誊录〉为中心》，《韩国文化》1993年第14辑。

③ 〔韩〕宋芳松：《朝鲜后期掌乐院关联人物列传：以〈乐掌誊录〉、〈掌乐院乐员履历表〉、〈假典乐先生案〉为中心》，《韩国音乐史学报》2009年第42辑。

④ 〔韩〕南基均：《通过〈乐掌誊录〉看舞踊人的生活像：从仁祖朝到英祖朝》，《牛岩论丛》1995年第14辑。

⑤ 〔韩〕李世弼编著、〔韩〕尹浩镇译注《（译注）乐院故事》，民俗苑，2006。

⑥ 〔韩〕崔裕程：《宗庙永宁殿的乐章考察：以〈乐院故事〉为中心》，岭南大学校大学院硕士学位论文，2002。

⑦ 〔韩〕宋之元：《通过〈乐院故事〉看17世纪宗庙乐章论议》，《文献和解释》2001年通卷15号。

第六卷为“乐经均调”，第七卷为“乐歌拟谱”，第八卷为“乐奏拟谱”，第九卷为“乐舞拟谱”，第十卷为“度量衡谱”。金钟洙、李淑姬有《（译注）诗乐和声》[①] 一书，将《诗乐和声》译成韩语，并有注解。此类研究论文有：金秀贤《朝鲜时代乐律论和〈诗乐和声〉》[②]、郑花顺《〈诗乐和声〉笙的音位研究》[③] 等。

（四）《乐书孤存》

丁若镛（1762~1836），号孤山，朝鲜正祖时曾在朝为官，是朝鲜后期的著名学者，著有《乐书孤存》一书。韩国学者权泰旭是《乐书孤存》研究的专家，成果既多，视角亦广，涉及乐律、乐器、乐舞、音乐思想和版本等方面。其中，乐律研究如《对〈乐书孤存〉卷 2 的茶山律学的研究》[④]《〈乐书孤存〉卷 1 的律论的相关研究》[⑤] 等；乐器研究如《〈乐书孤存〉中茶山的琴·瑟论》[⑥]《〈乐书孤存〉中茶山的乐器论 2：以埙为中心》[⑦]《〈乐书孤存〉中茶山的乐器论 3：以〈乐学轨范〉的笙为比较对象》[⑧] 等；乐舞研究如《对佾舞演出形态的新论：以茶山的〈乐书孤存〉和原舞论为中心》[⑨] 等；音乐思想研究如《茶山丁若镛的音乐思想研究：以〈乐书孤存〉为中心》[⑩]《茶山〈乐书孤存〉的音乐史学照明》[⑪] 等；

---

① ［朝鲜］徐命膺等撰，［韩］金钟洙、［韩］李淑姬译注《（译注）诗乐和声》，韩国国立国乐院，1996。

② ［韩］金秀贤：《朝鲜时代乐律论和〈诗乐和声〉》，民俗苑，2012。

③ ［韩］郑花顺：《〈诗乐和声〉笙的音位研究》，《东洋艺术》2011 年第 16 号。

④ ［韩］权泰旭：《对〈乐书孤存〉卷 2 的茶山律学的研究》，《韩国音乐史学报》1993 年第 11 辑。

⑤ ［韩］权泰旭：《〈乐书孤存〉卷 1 的律论的相关研究》，《韩国音乐学论集》1994 年第 2 辑。

⑥ ［韩］权泰旭：《〈乐书孤存〉中茶山的琴·瑟论》，《音乐和民族》2009 年第 38 号。

⑦ ［韩］权泰旭：《〈乐书孤存〉中茶山的乐器论 2：以埙为中心》，《南北文化艺术研究》2012 年第 10 号。

⑧ ［韩］权泰旭：《〈乐书孤存〉中茶山的乐器论 3：以〈乐学轨范〉的笙为比较对象》，《韩国音乐史学报》2012 年第 49 辑。

⑨ ［韩］权泰旭：《对佾舞演出形态的新论：以茶山的〈乐书孤存〉和原舞论为中心》，《韩国音乐史学报》2008 年第 40 辑。

⑩ ［韩］权泰旭：《茶山丁若镛的音乐思想研究：以〈乐书孤存〉为中心》，岭南大学校大学院硕士学位论文，2001。

⑪ ［韩］权泰旭：《茶山〈乐书孤存〉的音乐史学照明》，《韩国学报》2001 年第 27 卷第 3 号。

版本研究如《茶山著〈乐书孤存〉笔写本比较检讨》[①] 等；译注类如《〈乐书孤存〉卷1的译注》[②] 等。

除了权泰旭的一系列论著，韩国的音乐期刊《音乐和民族》在1992~1993年曾连载了三篇关于《乐书孤存》研究的论文，分别是：林富雄《孤山的〈乐书孤存〉研究1：音乐教育论》[③]、申镇洙《孤山的〈乐书孤存〉2：乐律论》[④]、权那庆《孤山的〈乐书孤存〉3：乐论》[⑤]。另外，金世钟《对茶山丁若镛"五音"推算的考察》一文，论述丁若镛五音推算法和《管子》《史记》中记载的五音推算法之间的渊源关系[⑥]。朴炳勋《茶山的乐论研究：相关的思维批判和易学的构造》一文，则探讨易学对丁若镛音乐思想的影响[⑦]。

除了针对某一部著作的研究外，也有的学者对古代乐书作总体观照。如金圣洙、郭石子的《国乐资料的发展系统及书志的分析的相关研究》一书，分别介绍《三国史记》《高丽史》《乐学轨范》《乐掌誊录》《乐通》《乐院故事》《乐学便考》《乐书孤存》等文献里国乐资料的著录情况，并分析了国乐资料的形式和内容[⑧]。此类论文还有：宋之元《正祖的乐书编纂及其意义》[⑨]、黄秀珍《朝鲜时代乐书的相关研究》[⑩]、南相淑《韩国音乐学文献解题研究方法论》[⑪] 等。

---

① 〔韩〕权泰旭：《茶山著〈乐书孤存〉笔写本比较检讨》，《韩国音乐史学报》2010年第45辑。

② 〔韩〕权泰旭：《〈乐书孤存〉卷1的译注》，《韩国音乐史学报》1992年第8辑。

③ 〔韩〕林富雄：《孤山的〈乐书孤存〉研究1：音乐教育论》，《音乐和民族》1992年第3辑。

④ 〔韩〕申镇洙：《孤山的〈乐书孤存〉2：乐律论》，《音乐和民族》1992年第4辑。

⑤ 〔韩〕权那庆：《孤山的〈乐书孤存〉3：乐论》，《音乐和民族》1993年第5辑。

⑥ 〔韩〕金世钟：《对茶山丁若镛"五音"推算的考察》，《民族文化论丛》2009年第41辑。

⑦ 〔韩〕朴炳勋：《茶山的乐论研究：相关的思维批判和易学的构造》，首尔大学校大学院硕士学位论文，2009。

⑧ 〔韩〕金圣洙、〔韩〕郭石子：《国乐资料的发展系统及书志的分析的相关研究》，《书志学研究》2002年第23辑。

⑨ 〔韩〕宋之元：《正祖的乐书编纂及其意义》，《韩国音乐史学报》2002年第29辑。

⑩ 〔韩〕黄秀珍：《朝鲜时代乐书的相关研究》，梨花女子大学校硕士学位论文，2013。

⑪ 〔韩〕南相淑：《韩国音乐学文献解题研究方法论》，《韩国音乐史学报》2002年第29辑。

三

中国古代也有一部分乐书传入朝鲜半岛，如陈旸《乐书》、蔡元定《律吕新书》等，这些乐书备受韩国学者的关注，并取得了不少的研究成果。

（一）《乐书》

陈旸《乐书》传入朝鲜之后，对朝鲜时代的音乐思想产生了深刻影响。据宋芳松《国立国乐院所藏〈乐书〉解题》一文称，在世宗时代，朴堧等儒家学者就曾引用陈旸的《乐书》；而到了成宗时期，成俔等人编撰《乐学轨范》一书，曾引用中国文献 14 种，其中就包括陈旸的《乐书》，引用次数达 33 次之多[①]。韩国学者也认识到，陈旸《乐书》极大地推动了朝鲜宫廷的雅乐建设。如金钟洙《世宗代雅乐的整备和陈旸的〈乐书〉》一文，探讨了陈旸《乐书》与世宗时期雅乐建设之间的关联[②]。

同时，韩国学者也对陈旸《乐书》中包含的音乐思想进行深入开掘。郑和子发表一系列的相关论文：他的《陈旸〈乐书〉的乐论研究 1：〈孟子训义〉》一文，首先梳理了陈旸《乐书》在《孟子训义》中的引用文献，然后探讨陈旸的乐论，涉及仁义道德的音乐、《孟子训义》和孔子、老庄思想的受容、易学思想和音乐理论、乐的分类等五个方面的问题[③]；《陈旸〈乐书〉的乐论研究 2：〈春秋训义〉》一文，主要是研究《春秋训义》中与音乐相关的记事和其中包含的音乐思想[④]；《陈旸〈乐书〉的乐论 3：以〈礼记训义〉中〈孔子闲居〉为中心》一文指出，从陈旸《乐书》中对《礼记·孔子闲居》的训义中，可以看出陈旸的音乐思想有二：一是认为音乐可以反映国家治乱，体现君主的德行；二是

---

① 〔韩〕宋芳松：《国立国乐院所藏〈乐书〉解题》，《乐书》，陈旸著，韩国国立国乐院，1982。

② 〔韩〕金钟洙：《世宗代雅乐的整备和陈旸的〈乐书〉》，《温知论丛》2006 年第 15 辑。

③ 〔韩〕郑和子：《陈旸〈乐书〉的乐论研究 1：〈孟子训义〉》，《韩国音乐研究》1996 年第 24 辑。

④ 〔韩〕郑和子：《陈旸〈乐书〉的乐论研究 2：〈春秋训义〉》，《清艺论丛》1998 年第 14 辑。

认为无声之乐是音乐的最高境界[①]；《陈旸〈乐书〉的乐论研究 4：以〈礼记训义〉中〈乐记〉为中心》一文，以陈旸《乐书》中《礼记·乐记》的训义为中心，研究陈旸的礼乐观，主要有三：一是音乐源自人心；二是儒家所倡导的中和之乐，不在于音乐的美丑，而在于是否体现道心；三是礼乐刑政都能引导人心，促进社会和谐，从而为政治服务[②]。另外，郑和子还著有《陈旸〈乐书·孝经训义〉》一文，探讨《孝经训义》中体现的礼乐观[③]。

韩国学者曹珉焕则着眼于研究《周易》对陈旸《乐书》中的礼乐论所产生的影响。他的《〈周易〉诸卦在陈旸〈乐书〉"礼乐论"中的体现》一文，探讨《周易》中"谦卦""履卦""豫卦""复卦""坎卦""离卦""丰卦"等在陈旸《乐书》的"礼乐论"中的体现，指出《周易》对中国古代乐论的影响主要有三个方面：一是《周易》一阴一阳之谓道的宇宙观，为中国古代乐论家探讨音乐本源问题提供了哲学基础；二是易象蕴含了艺术思维的精髓要义，古代乐论中乐象说的基本思想和理路多与易象相关联，以观物取象为方法，以立象尽意为目的；三是《周易》易简原则植根于天地自然之性，着眼于王道化功能，这又使得与乐简理论发生了内在联系[④]。曹珉焕又有《陈旸〈乐书〉礼乐论的易理的研究》一文，指出《周易》中的卦义，以及书中阐发的简易之理、阴阳思想对陈旸《乐书》产生了深刻的影响。陈旸很多关于礼乐的论述都包含着易理，这从他对《礼记》中"乐由天作，礼由地制""乐者，天地之和；礼者，天地之序""乐由阳来""礼由阴作"等语的援引和训义中都有所体现[⑤]。

（二）《律吕新书》

蔡元定《律吕新书》传入朝鲜之后，对其产生了深刻影响。韩国学

---

① 〔韩〕郑和子：《陈旸〈乐书〉的乐论 3：以〈礼记训义〉中〈孔子闲居〉为中心》，《温知论丛》2005 年第 13 辑。

② 〔韩〕郑和子：《陈旸〈乐书〉的乐论研究 4：以〈礼记训义〉中〈乐记〉为中心》，《温知论丛》2008 年第 18 辑。

③ 〔韩〕郑和子：《陈旸〈乐书·孝经训义〉》，《清艺论丛》2001 年第 18 辑。

④ 〔韩〕曹珉焕：《〈周易〉诸卦在陈旸〈乐书〉"礼乐论"中的体现》，《东洋艺术》2013 年第 22 号。

⑤ 〔韩〕曹珉焕：《陈旸〈乐书〉礼乐论的易理的研究》，《韩国思想和文化》2011 年第 57 辑。

者郑允嬉先后撰写了《世宗朝〈律吕新书〉的受容问题考察》[1]、《朝鲜前期〈律吕新书〉的受容问题考察》[2] 等论文，考察《律吕新书》在朝鲜时期的传播和受容情况。南相淑《〈律吕新书〉的60调和6变律研究》一文，在探讨《律吕新书》的60调和6变律等音乐理论的同时，也涉及它在朝鲜时期的影响[3]。金世钟《世宗朝〈律吕新书〉的流入及其对雅乐整备的影响》一文，分析世宗朝《律吕新书》传入的社会背景，探讨了世宗朝的雅乐整备中律管的确定和乐曲理论与《律吕新书》之间的关系[4]。

近年来，一些学者将蔡元定《律吕新书》翻译成韩文，如宋芳松、朴贞莲《国译〈律吕新书〉》[5]、李厚荣《（国译）律吕新书》[6] 等。金炳爱《〈律吕新书〉的翻译·校勘·注释·考察》一文，总结目前韩国学界对《律吕新书》的研究整理情况，并指出其中存在的用语不规范、汉字标记混乱等问题[7]。另外，宋芳松还撰有《蔡元定的〈律吕新书〉解题》一文，对该书的内容、版本和流传情况进行解析[8]。

值得一提的是，韩国国立国乐院自1979~2008年陆续出版的《韩国音乐资料丛书》中收入了大量古代乐书[9]。这套丛书共40册，国内学者王小盾在《域外汉文音乐文献述要（下）》一文中，简单地介绍了其分册和目录情况[10]。

综上所述，韩国学界在古代乐书的整理和研究方面已经取得丰硕的成果。从对某部古代乐书的深挖细掘入手，扩展成对某一专题的研究，是很

① 〔韩〕郑允嬉：《世宗朝〈律吕新书〉的受容问题考察》，岭南大学校硕士学位论文，1998。

② 〔韩〕郑允嬉：《朝鲜前期〈律吕新书〉的受容问题考察》，《韩国音乐史学报》1999年第23辑。

③ 〔韩〕南相淑：《〈律吕新书〉的60调和6变律研究》，《韩国音乐史学报》2008年第40辑。

④ 〔韩〕金世钟：《世宗朝〈律吕新书〉的流入及其对雅乐整备的影响》，《湖南文化研究》2012年第51卷。

⑤ 蔡元定：《国译〈律吕新书〉》，〔韩〕宋芳松、〔韩〕朴贞莲译，民俗苑，2005。

⑥ 蔡元定：《（国译）律吕新书》，〔韩〕李厚荣译，文进堂，2011。

⑦ 〔韩〕金炳爱：《〈律吕新书〉的翻译·校勘·注释·考察》，《东洋哲学研究》2012年第72辑。

⑧ 〔韩〕宋芳松：《蔡元定的〈律吕新书〉解题》，《温知论丛》2004年第10辑。

⑨ 《韩国音乐学资料丛书》，韩国国立国乐院，1979~2008。

⑩ 王小盾：《域外汉文音乐文献述要（下）》，《中国音乐学》2012年第4期。

多韩国学者共同的研究轨迹。充分吸收韩国学者已经取得的成果，能够帮助我们更有效地收集与中国有关的文献资料。同时，由于中韩古代音乐血脉相连，两国学者有很多共同的课题。韩国学者的研究方法，也能从他者的视域带给我们新的启示。

文学研究

亲执耒耜：以农事为中心的汉唐祭祀乐歌*

廖美玉

（台中，逢甲大学中国文学系 40724）

摘　要： 汉武帝设五经博士、立乐府，使儒家经典与乐府歌谣同时并立，成为关涉国家政策与民生教化的两大文本。唐孔颖达等奉敕注疏《诗经正义》，强调诗乐同功而相将的核心价值。本文以郭茂倩《乐府诗集·郊庙歌辞》收录有关农事的祭祀乐歌为主要讨论文本，尝试把乐府诗摆在更为宏阔的历史语境中，检阅文献上的天子躬耕藉田，可得三个典范：周公文王、汉文帝景帝、唐太宗玄宗，而这三个典范恰巧也相当于历史上的太平盛世。由此探讨帝王如何在"治人而食于人"的国家体制中，以"亲执耒耜"的仪式展现与民同在而共享的心意，期望能更深入掌握由藉田乐歌到祭社稷先农与祈谷乐歌的发展脉络，借以探求"农，天下之本"的深邃意涵。

关键词： 藉田　汉唐　乐府　农事　躬耕

一　前言

探讨汉唐乐府诗发展，不能忽略"政治力"的影响，汉武帝刘彻（前 156～前 87）设《易》《书》《诗》《礼》《春秋》五经博士，教授弟

* 本文系台湾"科技部"2017 年度三年期专题研究计划"时序、物理与民生——建构唐代物候诗学的思考路径"（MOST 104—2410—H—035—032—MY3）部分成果。

子，又立乐府，采歌谣以被声乐[①]，儒家经典与乐府歌谣的同时并立，成为关涉国家政策与民生教化的两大文本。唐太宗李世民（598～649）诏令孔颖达（574～648）等注疏《五经正义》，文宗李昂（809～840）诏刻开成石经十二部，科举考试虽有明经与进士之分，而帖经、策论都是必考科目。可见朝廷在经典注疏与推行上的主导性，与汉唐的乐府制作恰可相互辉映。兹以孔颖达等奉敕注疏《诗经正义》为例，其释《关雎·序》的“情发于声，声成文，谓之音”、“移风俗”与“主文而谲谏”有云：

> 若据乐初之时，则人能成文始入于乐；若据制乐之后，则人之作诗先须成乐之文，乃成为音声。……设有言而非志，谓之矫情；情见于声，矫亦可识。……取彼歌谣，播为音乐，或辞是而意非，或言邪而志正，唯达乐者晓之。
>
> 诗是乐之心，乐为诗之声，故诗乐同其功也。然则诗乐相将，无诗则无乐。
>
> 令诗文与乐之宫商相应也。……初作乐者，准诗而为声，声既成形，须依声而作诗。故后之作诗者，皆主应于乐文也。[②]

孔颖达阐释诗与乐的“相将”关系，从最早的声成文而入乐，到作诗要有成乐之文，作乐者要准诗而为声，而作诗者也要依声而应于乐文。孔颖达一再强调诗乐同功，无诗则无乐，诗文与乐之宫商要能相应。同时也指出：诗不免有言非其志的违心矫情，而播为音乐的声情则不容有“矫”，唯达乐者可闻而辨其言意的是非邪正，凸显出诗乐同功而相将的核心价值，对乐府学的理论建构，自有其重要意义。

国家政策的体现，在于帝王，尤在于帝王主持的国家祭典。本文从“亲执耒耜”的阅读视角，探索天子如何在“治人而食于人”的国家体

---

① 参见（汉）班固《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第1卷，第159页，《武帝本纪》：“（五年春）置五经博士”；又第88卷，第3620页，《儒林传》：“自武帝立五经博士，开弟子员”；又第22卷，第1045页，《礼乐志二》：“至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵”；又第30卷，第1756页，《艺文志十》：“自孝武立乐府而采歌谣。”

② （汉）毛亨传、郑玄笺、（唐）孔颖达疏《毛诗正义》（《十三经注疏》本），台北：艺文印书馆，1982，第1卷，第13、15、16页。

制中，以“成为农民”的仪式展现与民同在而共享的心意。检阅文献上的天子躬耕藉田，可得三个典范：周公文王、汉文帝景帝、唐太宗玄宗，而这三个典范恰巧也相当于历史上的太平盛世。乃爬梳汉唐乐府歌诗中有关帝王躬耕藉田的祭祀乐歌，尝试把乐府诗摆在更为宏阔的历史语境中，考察躬耕藉田如何由象征性仪式而发展成乐舞表演，使亲执耒耜的作为流于形式，乃至不行藉田礼，期望能更深入掌握由藉田乐歌到祭社稷先农与祈谷乐歌的发展脉络，借以探求躬耕体制及“农为天下之本”的深邃意涵。

二 周公文王的藉田乐歌

在《诗经》保留的祭祀歌辞中，孔颖达注疏指为“乐歌”者有35首，与人事有关者居多，有：祀文王的《清庙》，大平告文王的《维天之命》，成王即政诸侯助祭的《烈文》，祀先王先公的《天作》，祀文王于明堂的《我将》，巡守告祭柴望的《时迈》，祀武王的《执竞》，后稷配天的《思文》，诸侯助祭遣于庙的《臣工》，二王之后来助祭的《振鹭》，始作乐而合于太祖的《有瞽》，禘大祖的《雝》，诸侯始见武王庙的《载见》，微子来见于祖庙的《有客》，奏大武的《武》，嗣王朝于庙的《闵予小子》，嗣王谋于庙的《访落》，群臣进戒嗣王的《敬之》，嗣王求助的《小毖》，绎宾尸的《丝衣》，告成大武的《酌》，讲武类祃的《桓》，大封于庙的《赉》，祀成汤的《那》，祀中宗的《烈祖》，祀高宗的《玄鸟》与《殷武》，共27首。与自然有关者，有郊祀天地的《昊天有成命》，季冬荐鱼春献鲔的《潜》，巡守而祀四岳河海的《般》，大禘的《长发》（殷王高宗之时，以正岁之正月祭其所感之帝于南郊）4首[①]。特别值得注意者，与家邦民生有关的“农事”有4首：春夏祈谷于上帝的《噫嘻》，秋冬报的《丰年》，春藉田而祈社稷的《载芟》，秋报社稷的《良耜》，大抵为描述垦荒、耕耘、播种与收获，以祈社稷。如《周颂·载芟》，一章三

---

① （唐）孔颖达疏《毛诗正义》，中华书局，1957，第19卷，第716、733、754页；第20卷，第800页。

十一句[①]，详叙从耕耘、播种、成长到结实收成等农事作为，并以谷物制品献祭，洽百礼，光邦家，赡养老者，祈求长保丰年。毛诗序指为“春籍田而祈社稷也”[②]，孔颖达疏云：

> 《载芟》诗者，春籍田而祈社稷之乐歌也。谓周公成王太平之时，王者于春时亲耕籍田，以劝农业。又祈求社稷，使获其年丰岁稔。诗人述其丰熟之事而为此歌焉。《经》陈下民乐治田业，收获弘多，酿为酒醴，用以祭祀。是由王者耕籍田，祈社稷，劝之使然。故《序》本其多获所由，言其作颂之意；《经》则主说年丰，故其言不及籍社。所以《经》《序》有异也。[③]

孔颖达把“籍田”礼溯自周公平王，在春天来临时，由天子亲耕藉田，以“成为农民”的仪式，一则展现对先农的效法与崇敬，再则成为侯伯的表率，更有与农民同在的谦逊，使耕耘、播种、灌溉、除草、施肥、收刈、酿造等密集劳力的辛苦，因天子躬耕而使“下民乐治田业”，使劳力者甘于“食人”且“治于人”，成为家国安宁的最稳固的基石，并以收成祭祀，祈求社稷永保年丰岁稔。至于其他三首，孔颖达也都指为周公平王之时，《噫嘻》是“春郊夏雩，以祷求膏雨而成其谷实，为此祭于上帝，诗人述其事而作此歌焉。《经》陈播种耕田之事，是重谷。为之祈祷，戒民使勤农业，故作者因其祷祭而述其农事”；《良耜》是“年谷丰稔，以为由社稷之所佑，故于秋物既成，王者乃祭社稷之神，以报生长之功。诗人

---

① 原诗如下：“载芟载柞，其耕泽泽。千耦其耘，徂隰徂畛。侯主侯伯，侯亚侯旅，侯强侯以。有嗿其馌，思媚其妇，有依其士。有略其耜，俶载南亩，播厥百谷，实函斯活。驿驿其达，有厌其杰。厌厌其苗，绵绵其麃。载获济济，有实其积，万亿及秭。为酒为醴，烝畀祖妣，以洽百礼，有飶其香，邦家之光。有椒其馨，胡考之宁。匪且有且，匪今斯今，振古如兹。”（唐）孔颖达疏《毛诗正义》，中华书局，1957，第19卷，第746~749页。

② “籍田”，郑注：“籍之言借也。借民力治之故谓之籍田。”按“籍”字，本作“耤”，亦作“藉”。（汉）许慎撰、（清）段玉裁注《说文解字注》解“耤”为：“帝耤千亩也，古者使民如借，故谓之藉。”（台北：艺文印书馆，1974，卷四下《耒部》，第33页）杨宽《“籍礼”新探》考证“耤”的本意是躬亲耕作的意思，原为村社首脑带头举行的集体耕作仪式，当贵族据有“耤田”，使庶人提供无偿劳动的田地，再以“耤礼”作为征发和监督庶人耕作的仪式，因此郑玄注解“籍田”为“借民力治之”。（收于《古史新探》，中华书局，1965，第228~229页）本文使用“藉”，如有“籍”“耤”者，系依原书。

③ （唐）孔颖达疏：《毛诗正义》，中华书局，1957，第19卷，第746页。

述其事而作此歌焉”；《丰年》是“致太平而大丰熟，秋冬尝烝报祭宗庙，诗人述其事而为此歌焉”[1]，三首都是“述农事”之作，从春郊夏雩以祷求膏雨，到秋物既成的“报生长之功”，再到大丰熟的“秋冬尝烝报祭”，可见由王者为求丰收的四时祭祀乐歌，同时兼具劝人民勤农业与祭社稷、报祭宗庙等多重意涵。郭茂倩编撰《乐府诗集》，首列《郊庙歌辞》，说明“礼乐之备，可以考而知者，唯周而也已”，并具体举例：

> 《周颂·昊天有成命》，郊祀天地之乐歌也；《清庙》，祀太庙之乐歌也；《我将》，祀明堂之乐歌也；《载芟》《良耜》，藉田社稷之乐歌也。然则祭乐之有歌，其来尚矣。[2]

把藉田社稷之乐歌推源于《载芟》《良耜》，宜是沿毛序孔疏而来。这样的王者用心以成太平丰年，写入经典中成为“藉田礼”，如《礼记·月令》的“孟春之月”除了记载天子“迎春于东郊”，同时有天子亲耕藉田的礼仪：

> 是月也，天子乃以元日祈谷于上帝，乃择元辰，天子亲载耒耜，措之于参保介之御间，帅三公九卿诸侯大夫躬耕帝籍，天子三推，三公五推，卿诸侯九推。[3]

明确记载了天子亲载耒耜、躬耕帝藉的时间、目的与流程，孔颖达疏指出：“论迎春既反，春事已起，当祈谷亲耕也。”说明迎春之后紧接着的“春事”，是天子帅百官亲耕“成为农民”的展演，成为每年春天来临时的例行公事。类似的记载也见于《礼记·祭义》的“是故昔者天子为藉千亩，冕而朱纮，躬秉耒”。以及《礼记·祭统》的“天子亲耕于南郊，以共齐盛；王后蚕于北郊，以共纯服。”[4] 以天子亲耕春事而“成为农民”，形塑出藉田礼的核心精神。

---

① （唐）孔颖达疏《毛诗正义》，中华书局，1957，第19卷，第724、749、731页。

② （宋）郭茂倩编撰《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第1卷，第1页。

③ （汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《礼记正义》，《十三经注疏》本，台北：艺文印书馆，1982，第14卷，第287页。

④ （汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《礼记正义》，《十三经注疏》本，台北：艺文印书馆，1982，第48卷，第819、830页。

三　由汉藉田礼到齐藉田乐歌

有关藉田礼的考证，论者已多[①]，本文着眼于“成为农夫”的考察，现存史料中最早体现躬耕的帝王，是汉文帝，司马迁《史记·孝文本纪》记载：“（二年）正月，上曰：‘农，天下之本，其开籍田，朕亲率耕，以给宗庙粢盛。’”[②] 文帝即位的第二年正月首开躬耕藉田的先例，以收成的黍稷献祭祖先。再依班固《汉书·食货志》，以“食、货”为“生民之本，兴自神农之世”，而后有尧命四子以“敬授民时”，舜命后稷以“黎民祖饥”，是为“政首”，详述先王制土处民富而教之的策略，以臻“五十可以衣帛，七十可以食肉”的社会理想。并历数周室既衰、陵夷至于战国，及秦敝而汉兴，文帝即位（前180），贾谊（前200~前168）上疏引管子“仓廪实而知礼节”，建言使天下民归之农，各食其力，“则畜积足而人乐其所矣”。于是“上感谊言，始开籍田，躬耕以劝百姓”[③]，文帝的始开藉田，可谓继周公文王之后，亲自以躬耕成为农民的表帅。景帝刘启（前188~前141）延续躬耕藉田，班固《汉书·景帝纪》记载前元三年（前154）夏四月，有诏曰：

> 雕文刻镂，伤农事者也；锦绣纂组，害女红者也。农事伤则饥之本也，女红害则寒之原也。夫饥寒并至，而能亡为非者寡矣。朕亲耕，后亲桑，以奉宗庙粢盛祭服，为天下先；不受献，减太官，省繇赋，欲天下务农蚕，素有畜积，以备灾害。[④]

具体指出农事与女红的勤劳务实特质，一方面以皇室亲耕亲桑作为天下表率，一方面以减少农民税赋的俭约方式，由此确保人民的温饱。文帝

---

① 前引杨宽《“籍礼”新探》之外，有王健《汉代祈农与籍田仪式及其重农精神》，参见《中国农史》2007年第2期；高二旺《魏晋南北朝时期耕耤（藉）礼的特征与功能初探》，《农业考古》2008年第3期；陈二峰《论汉代的籍田礼》，《南都学坛》2009年第3期；刘凯《从“南耕”到“东耕”：“宗周旧制”与“汉家故事”窥管——以周唐间天子/皇帝耤田方位变化为视角》，《中国史研究》2014年第3期等。

② （汉）司马迁：《史记》，台北：鼎文书局，1985，第10卷，第423页。

③ （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第24卷，第1117~1130页。

④ （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第5卷，第151页。

与景帝以亲耕藉田成为重农典范，武帝也自陈“今朕亲耕藉田，以为农先”①。从文帝的“始开籍田”，躬耕以劝百姓，七十年间，“民则人给家足，都鄙廪庾皆满，而府库余货财”②。可见文帝承接周公文王的亲耕籍田，发展出劝农、尊农的政策，终于使民富国盛，达到孟子理想中年长者可以“衣帛”“食肉”的治国理念。

有关藉田礼的祭祀仪式，卫宏（？～?，汉光武帝时人）《汉官旧仪》明指“先农”为神农炎帝，祠以太牢，皇帝亲执耒耜而耕，三公、孤卿、大夫皆从，庶人终亩③，形塑出天子与百官“成为农民”的氛围。至于范晔《后汉书·礼仪上》有说明：

> 正月始耕，昼漏上水初纳，执事告祠先农，已享。耕时，有司请行事，就耕位，天子、三公、九卿、诸侯、百官以次耕。力田种各耰讫，有司告事毕。是月令曰：“郡国守相皆劝民始耕，如仪。诸行出入皆鸣钟，皆作乐。其有灾眚，有他故，若请雨、止雨，皆不鸣钟，不作乐。”④

由执事、有司引导的祭祀活动，参与对象限于天子、百官，象征性的仪式性质更为浓厚，农民成为被间接告知的对象，配合地方官员的倡导，是实际从事农耕工作者。至于《后汉书·祭祀志·社稷》，除了说明“汉兴八年，有言周兴而邑立后稷之祀，于是高帝令天下立灵星祠”，以后稷配食星，又以壬为水、辰为龙，故祀用壬辰位，牲用太牢，县邑令长侍祠，特别记载了舞蹈仪式：

> 舞者用童男十六人。舞者象教田，初为芟除，次耕种、芸耨、驱爵及获刈、舂簸之形，象其功也。⑤

---

① （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第56卷《董仲舒传》，第2507页。
② （汉）司马迁：《史记》，台北：鼎文书局，1985，第30卷《平准书第八》，第1420页。
③ （汉）卫宏：《汉官旧仪》，《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆，1986，《补遗》，第1页。
④ （南朝宋）范晔：《后汉书·仪礼上》，台北：鼎文书局，1981，志第四，第3106页。
⑤ （南朝宋）范晔：《后汉书·仪礼上》，台北：鼎文书局，1981，志第九，第3204页。

直接由童男十六人以舞蹈表演出芟除、耕种、芸耨、驱爵、获刈、舂簸等农事活动，省去了天子三推等象征性耕种仪式，也就失去了“成为农民”的意义。乃有如《后汉书·黄琼传》所言：“自帝即位以后，不行籍田之礼。”[①] 指顺帝刘保（115~144）于即位（125）后不行藉田礼。从汉至唐，史书记载“躬耕藉田”者，有《汉书》《后汉书》《晋书》《陈书》《南史》。再依蔡邕《礼乐志》记载汉乐四品，其二为“周颂雅乐，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐”，其中“社稷之乐”系指：“《诗》所谓‘琴瑟击鼓，以御田祖’者也。”[②] 可见社稷之乐仍为周颂雅乐。至于《乐府诗集·郊庙歌辞》的《汉郊祀歌》，有《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》，属于四时祀歌，未见有祭祀社稷的藉田乐歌。复依南朝梁萧子显《南齐书·乐志》记载，班固曾奏请用《周颂·载芟》以祠先农，云：

> 藉田歌辞，汉章帝元和元年，玄武司马班固奏用（商）《周颂·载芟》祠先农。晋傅玄作《祀先农先蚕夕牲歌》诗一篇八句，《迎送神》一篇，飨社稷、先农、先圣、先蚕歌诗三篇，前一篇十二句，中一篇十六句，后一篇十二句，辞皆叙田农事。胡道安《先农飨神诗》一篇，并八句。乐府相传旧歌三章。永明四年藉田，诏骁骑将军江淹造《藉田歌》。淹制二章，不依胡、傅，世祖口敕付太乐歌之。[③]

班固于汉章帝刘炟（57~88）元和元年（84）奏请用《周颂·载芟》作为祠先农的乐歌，有延续周公平王春藉田而祈社稷的意思，可惜文献未见有实施记录。至于晋傅玄（217~278）所作“皆叙田农事”五篇，郭茂倩《乐府诗集·郊庙歌辞》收录有傅玄《晋郊祀歌》五首，引《晋书·乐志》为“祠天地五郊”之作，有：《夕牲歌》十句，《迎送神歌》十句，《飨神歌三首》各为十二句，与《南齐书·乐志》所记有出入，且除《飨神歌》中有“畏天之威，敬授人时”，未见有“叙田农事”事[④]。至于胡道安《先农飨神》与乐府相传旧歌三章，俱未见，故今传《藉田歌》，以

① （南朝宋）范晔：《后汉书·仪礼上》，台北：鼎文书局，1981，第61卷，第2034页。

② （南朝宋）范晔：《后汉书·仪礼上》，台北：鼎文书局，1981，志第五，注引，第3131页。

③ （南朝梁）萧子显：《南齐书》，台北：鼎文书局，1983，第11卷，第184页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第1卷，第10~11页。

齐武帝萧赜（440~493）永明四年（486）闰正月藉田，有诏曰："夫耕藉所以表敬，亲载所以率民。朕景行前规，躬执良耜，千畛咸事，六（仞）〔稔〕可期，教义克宣，诚感兼畅。"并以"凡欲附农而粮种阙乏者，并加给贷，务在优厚。"① 自辛亥车驾藉田，至甲寅藉田礼毕，今传江淹造《藉田歌》，属于创作曲。《南齐书·乐志》所录《祀先农迎送神升歌》《飨神歌辞》二章，《乐府诗集》作《迎送神升歌》《飨神歌》，内容相同：

羽銮从动，金驾时游。教腾义镜，乐缀礼修。率先丹耦，躬遵绿畴。灵之圣之，岁殷泽柔。

琼斝既饰，绣簋以陈。方夔嘉种，永毓宵民。②

前章以四句叙述礼乐教义，接着以"率先丹耦，躬遵绿畴"二句说明躬耕田畴，最后以祈求"岁殷泽柔"作结。有羽銮金驾之盛，有藉田礼专用的农具"丹耦"，仪式色彩浓厚。次章飨神，盛酒与黍稷的祭器极为精美，祈能以最好品种的黍稷，使民人给家足。这样的藉田乐歌，丰厚度虽不及《周颂·载芟》，却是绝无仅有的一组，自足珍贵。

四 隋唐祭社稷、先农与祈谷乐歌

前引郭茂倩《乐府诗集·郊庙歌辞》说明"《载芟》、《良耜》，藉田社稷之乐歌"，依孔颖达疏，《载芟》是春藉田而祈社稷的乐歌，《良耜》则是秋成报功的祭社稷乐歌。"社"是土地神，"稷"是五谷神，在《周礼·小宗伯》已有"掌建国之神位，右社稷，左宗庙"之说，班固《白虎通义·社稷》详述社有坛，太社为天下报功，王者亲祭，祭社有乐，许慎《说文解字》释"翇"为"乐舞。执全羽以祀社稷也。乐师有帗舞，有羽舞。"③ 有关祭社稷的礼乐体制已属完备。惟史书所见，有司马迁《史记·封禅书》的汉高祖刘邦（前206~前195在位）八年（前199）令天下立

① （南朝梁）萧子显：《南齐书》，台北：鼎文书局，1983，第3卷，第51~52页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第3卷，第29~30页。

③ （汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，《十三经注疏》本，台北：艺文印书馆，1982，卷19《小宗伯》，第290页；（汉）班固等撰《白虎通义》，《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆，1986，卷上《社稷》，第18~20页；（汉）许慎撰、（清）段玉裁注《说文解字注》，台北：艺文印书馆，1974，卷四上《羽部》，第22页。

灵星祠以祠后稷，范晔《后汉书·光武帝本祀》的建武元年（25）八月“祭社稷”[1]，又于《祭祀下·社稷》载明：

建武二年（26），立太社稷于雒阳，在宗庙之右，方坛，无屋，有墙门而已。二月、八月及腊，一岁三祠，皆太牢具，使有司祠。……郡县置社稷，太守、令、长侍祠，牲用羊豕。[2]

中央有太社稷坛，由有司负责仲春与秋、冬三祠，性质已不同于《良耜》的王者秋报社稷。祭祀礼乐的变化，房玄龄等撰《晋书·礼志·吉礼》引《礼记》孟春之月的天子躬耕帝藉，接着就指出：“至秦灭学，其礼久废。汉文帝之后，始行斯典。魏之三祖，亦皆亲耕藉田。”因此，武帝司马炎（236~290）于泰始四年（268）有司奏始耕祠先农，武帝诏曰：

夫国之大事，在祀与农。是以古之圣王，躬耕帝藉，以供郊庙之粢盛，且以训化天下。近世以来，耕藉止于数步之中，空有慕古之名，曾无供祀训农之实，而有百官车徒之费。今修千亩之制，当与群公卿士躬稼穑之艰难，以率先天下。主者详具其制，下河南，处田地于东郊之南，洛水之北。若无官田，随宜使换，而不得侵人也。[3]

明指近世耕藉礼的虚有其名，于是乘舆御木辂以耕，以太牢祀先农。然而魏、晋都只限天子耕藉，缺乏劝率农功的作用。惠帝之后又废，东晋元帝、哀帝虽有复行之议，均不能遂。至于沈约《宋书·礼志一》记载宋文帝刘义隆（424~453）元嘉二十年（443）将亲耕，以其久废，使何承天撰定仪注，先立春九日立先农坛，皇后帅六宫之人出穜稑之种，付藉田令，车驾至藉田，行礼如仪，藉田令率其属耕，竟亩，洒种，即耰，礼毕[4]。《礼志四》又记载文帝元嘉二十一年（444）春亲耕情况：

---

① （汉）司马迁：《史记》，台北：鼎文书局，1985，卷28《封禅书》，第1380页；（南朝宋）范晔：《后汉书》，台北：鼎文书局，1981，卷一上，第24页。

② （南朝宋）范晔：《后汉书》，台北：鼎文书局，1981，志第九，第3200~3201页。

③ （唐）房玄龄等撰《晋书》，台北：鼎文书局，1983，第19卷，第588~589页。

④ （南朝梁）沈约撰《宋书》，台北：鼎文书局，1984，第14卷，第354~355页。

乃立先农坛于籍田中阡西陌南。高四尺，方二丈。为四出陛。陛广五尺，外加埒。去阡陌各二十丈。车驾未到，司空、大司农率太祝令及众执事质明以一太牢告祠。祭器用祭社稷器。祠毕，班余胙于奉祠者。旧典先农又常列于郊祭云。①

汉代虽有“官祠先农”的记载，有关先农坛的建置资料至此方有具体说明，属于躬耕藉田的前置祭祀。在祭祀乐歌方面，则要到隋才有《社稷歌辞四首》与《先农歌》流传下来。魏征等撰《隋书·礼仪志》记载隋文帝杨坚（541~604）开皇初，“社稷并列于含光门内之右”，仲春、仲秋、孟冬、腊各以一太牢分祭社、稷，州郡县于仲春、仲秋以少牢祭社，百姓亦各为社，即今民间的“土地公庙”，可见社的普及性②。依《隋书·音乐志下》，开皇九年（589）平陈，获宋、齐旧乐，诏于太常置清商署，后以“清庙歌辞，文多浮丽”，制诏更详故实，创制雅乐歌辞，在礼乐制度上已大不同于古先，《音乐志下》即直言：“隋去六代之乐，又无四望、先妣之祭，今既与古祭法有别，乃以神祇位次分乐配焉。”③ 如祀圆丘奏黄钟，祭方泽奏太簇，祀五郊、神州奏姑洗，祭宗庙奏蕤宾等，至于祭社稷、先农，云：

奏夷则，歌小吕，以祭社稷、先农。夷则所以咏歌九谷，贵在秋成，故奏夷则以祀之。④

古以十二律配十二月：夷则配七月，时序为孟秋；小吕即中吕，配四月，时序为孟夏。依《周礼·春官·大司乐》，以六律六同等大合乐论用乐之事，“乃分乐而序之，以祭以享以祀”，其中“乃奏夷则，歌小吕，舞大濩，以享先妣。”⑤ 可见“奏夷则，歌小吕”本是享先妣，至隋而奏夷则以咏歌秋成九谷，用以祭社稷先农。《音乐志下》进一步说明采“随事立名”，“迎、送神，奏《昭夏》。荐献郊庙，奏《诚夏》。宴飨殿上，奏登

① （南朝梁）沈约撰《宋书》，台北：鼎文书局，1984，第17卷，第481页。
② （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第7卷，第143页。
③ （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第15卷，第349~360页。
④ （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第15卷，第356~357页。
⑤ （汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，《十三经注疏》本，台北：艺文印书馆，1982，第22卷，第338~340页。

歌"，"其声悉依宫商，不使差越"[1]。并以祭天神的"祠圆丘"为典范，说明"奏《昭夏》之乐，以降天神""受玉帛，登歌，奏《昭夏》之乐"，"皇帝初献，奏《诚夏》之乐"，"送神作《昭夏》之乐"。至于祭地祇的《方丘歌辞四首》，异于祠圆丘者有四："迎神奏《昭夏》辞"，"奠玉帛登歌"，"皇地祇歌辞，奏《诚夏》辞"，"送神歌辞，奏《昭夏》辞"[2]。以此来看所录《社稷歌辞四首》，春祈秋报，社、稷各一，注明"祭社稷奏《诚夏》，迎送神、登歌，与方丘同"。方丘祭地祇与社祭土神，而地祇与土神都是掌理生长万物的土地，所以祭社稷乃延用祭方丘的迎送神、登歌，因此完整的《社稷歌辞》有七首，前二首为迎神与登歌：

《迎神，奏昭夏辞》（方丘）：

柔功畅，阴德昭。陈瘗典，盛玄郊。篚幂清，
旨鬯馥。皇情虔，具僚肃。笙颂合，鼓鼗会。出桂旗，屯孔盖。敬如在，肃有承。神胥乐，庆福膺。

《奠玉帛，登歌》（方丘）：

道惟生育，器乃包藏。报功称范，殷荐有常。六瑚已馈，五齐流香。贵诚尚质，敬洽义彰。神祚惟永，帝业增昌。[3]

相对于圆丘祭天南郊为阳祭，祭地北郊及社稷乃属阴祀，强调草木初生的"柔功畅"，发扬土地生育万物的本质，着重在祭品、音乐、仪队等礼仪的隆重肃穆，而以"贵诚尚质"为核心精神，祈求神佑帝业的永续性。接下来是四首专属社稷的春祈秋报：

《春祈社，奏诚夏辞》：

厚地开灵，方坛崇祀。达以风露，树之松梓。勾萌既申，芟柞伊始。恭祈粢盛，载膺休祉。

---

① （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第356~357页。

② （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第360页；第364~365页。

③ （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第364~365页。又，（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第4卷，第55~56页。

《春祈稷，奏諴夏辞》：

粒食兴教，播厥有先。尊神致洁，报本惟虔。瞻榆束耒，望杏开田。方凭戬福，伫咏丰年。

春祈社、稷，祈社着重在“厚地”的广大无垠，一则要有大自然调顺的风露，二则要有农民勤劳的耕种，并引《载芟》的“载芟载柞”，以人力的及时芟除草木，使草木初发的勾萌获得充分成长的空间，可见劝农劳作才是确保收成的要项。祈稷着重在“足食”的施政理念，特别标举杏华开与榆叶落的自然物候，作为开田、束耒的农事依据，以自然物候为指标才能精确的依时耕种，也才能确保丰收的一年。再来是秋报社、稷：

《秋报社，奏諴夏辞》：

北墉申礼，单出表诚。丰牺入荐，华乐在庭。原隰既平，泉流又清。如云已望，高廪斯盈。

《秋报稷，奏諴夏辞》：

人天务急，农亦勤止。或蓘或蔍，惟蘼惟芑。凉风戒时，岁云秋矣。物成则报，功施必祀。[1]

报社着重在祭祀的丰牺、华乐，以广阔平原与充沛水资源，确保粮仓的充盈。报稷着重在农事的劳力密集，在开田力耒之后，有壅苗的蓘，除草的蔍，要细心照护禾茎有赤有白的嘉谷，等到凉风稍来的节候，就是秋收之时。“人天务急”说明农事的刻不容缓，才能确保物成报祀。最后的《送神奏昭夏辞》再用方丘歌辞，云：

享序洽，祀礼施。神之驾，严将驰。奔精驱，长离耀。牲烟达，洁诚照。腾日驭，鼓电鞭。辞下土，升上玄。瞻寥廓，杳无际。澹群

---

① （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第365~366页。与（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，所录相同，卷4，第56~57页。

心，留余惠。①

仪式的完成，意味着人神达成了共识，神回到了寥廓无极的天上，人心感受到安然恬澹，享受着收成的果实。整组诗着重在祭神的虔敬与帝业的永续，真正的关键是配合自然物候的农事，既紧凑又繁多，都有赖于农民的劳苦力作，却已看不到祭祀歌辞中有“民则人给家足”的关怀。至于《先农，奏诚夏辞》，有注云：“迎送神，与方丘同。”无登歌，《诚夏》歌辞如下：

农祥晨晰，土膏初起。春原俶载，青坛致祀。敛跸长阡，回旌外壝。房俎饰荐，山罍沈滓。亲事朱弦，躬持黛耜。恭神务穑，受厘降祉。②

正月初出现在南方的房星，是象征农事之候的农祥星，意味着土中蕴含适合农作物生长的养分也开始生发了。在祭先农的祭祀歌辞中，特别标榜亲自操作乐器、农具的“亲事朱弦，躬持黛耜”，把帝王躬耕藉田礼的“冕而朱纮”与秉耒三推，化约成歌辞中的象征意义，以及行礼如仪的敛跸回旌等例行公事，真正的“务穑”者，就只有农民了。

唐代的祀社稷，依宋敏求《唐大诏令集》，高祖李渊（566~635）武德元年（618）有《亲祀太社诏》，强调“厚地载物，社主其祭，嘉谷养民，稷为元祀。”③ 再依司马光（1019~1086）《资治通鉴·唐纪七》记载，高祖武德九年（626）春二月：“丙子，初令州县祀社稷，又令士民里闬相从立社。各申祈报，用洽乡党之欢。戊寅，上祀社稷。”④ 则唐代建国的祀社稷又有从州县里闬再到朝廷之情形。至太宗李世民（598~649）而复行躬耕藉田礼，吴兢（670~749）《贞观政要·务农第三十》即记载太宗一

① （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第365页。又（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第4卷，第56页。

② （唐）魏征等撰《隋书》，台北：鼎文书局，1983，第366页。（宋）郭茂倩：《乐府诗集》文字略异，“廻”作“迴”，第4卷，第56页。

③ （宋）宋敏求编、洪丕谟等点校《唐大诏令集》，学林出版社，1992，卷73《社稷》，第374页。

④ （宋）司马光：《资治通鉴》，《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆，1986，第191卷，第17页。

再强调："凡事皆须务本，国以人为本，人以衣食为本，凡营衣食，以不失时为本。""国以民为本，人以食为命。若禾黍不登，则兆庶非国家所有"。"朕常欲赐天下之人，皆使富贵，今省徭赋，不夺其时，使比屋之人，恣其耕稼，此则富矣"①。把施政的重点摆在"不夺农时"，使农民能够"恣其耕稼"，自然就可以使天下人皆富贵。是以刘昫（888~947）《旧唐书·礼仪志》记载，晋时南迁，中原分裂，代历周、隋，藉田礼久废，至贞观三年（629）正月，太宗引《尚书·虞书》的"平秩东作"，说明"尧、舜敬授人时，已在东矣。又乘青辂、推黛耜者，所以顺于春气，故知合在东方"。因而采东耕藉田，亲祭先农，躬御耒耜，"而今始行之，观者莫不骇跃"②，于时岑文本（595~645）上《藉田颂》有云：

> 郊庙致敬，山川咸秩。教先大道，学敦儒术。宪章载记，殷鉴周宣。回舆南亩，驻跸东廛。亲耕帝藉，躬稼大田。方期多稼，介此丰年。富实教资，农惟政本。上敦播植，下勤藨蓘。荣辱既着，淳朴可反……比汉之兆，方周之祚。③

从儒家经典与周汉典范，阐发躬耕藉田的意涵，以郊庙仪式祈求多稼丰年，以"上敦播植，下勤藨蓘"的同心协力，落实"农惟政本"的治国理念，使民衣食足而知荣辱，则可归于淳朴治世。惟太宗的躬耕藉田礼并未成为常制，《旧唐书·礼仪志》记载武则天（624~705）于武周（690~705）时，礼部尚书祝钦明等人引《诗·载芟》序的"春藉田而祈社稷"，以为社在藉田，乃改藉田坛为先农，改先农为帝社坛，于坛西立帝稷坛。《礼仪志》又记载玄宗李隆基（685~762）开元二十二年（734）冬，礼部员外郎王仲丘上疏请行藉田之礼，次年正月乃"亲祀神农于东郊，以勾芒配。礼毕，躬御耒耜于千亩之甸。……玄宗欲重劝耕藉，遂进耕五十余步，尽垄乃止"④。玄宗逾越"三推"的古礼，意在"重劝耕藉"，王钦若（962~1025）等编《册府元龟·帝王部·藉田》有更详细的记载：

---

① （唐）吴兢：《贞观政要》，台北：宏业书局，1980，卷8《务农第三十》，第369~372页。
② （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第24卷，第912页。
③ （清）董诰等编《全唐文》，上海古籍出版社，1990，第150卷，第668页。
④ （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第24卷，第913页。

> 二十三年正月十八日亲祀先农，礼毕，降至耕位，侍中执耒，太仆秉辔，帝谓左右曰："帝藉之礼，古则三推，朕今九推，庶九谷之报也。"赞导者跪而奏曰："先王制礼不可逾越。"帝曰："夫礼，岂不在济人治国勤事务功乎！朕发乎至诚，深惟嘉殖，将以劝南亩、供粢盛，岂非礼意也。"于是九推而止，公卿以下终其田亩。[①]

所谓"躬御耒耜"，实际上的执耒、秉辔是由大臣代劳，玄宗藉九推以表达"济人治国勤事务功"的礼意，强化劝农嘉殖的用心，接着阐明"上乞灵于宗社，下蒙福于黎元"，于"农事将起"之时"躬载耒耜"，以示"敦本之为"，可见用心之深。玄宗又有《饬敬祀社稷诏》，以"天下郡邑所置社稷等，如闻祭事或不备礼"，因而申明"社为九土之尊，稷乃五谷之长，春祈秋报，祀典是尊""朕永惟典故，务在洁诚，俾官吏尽心，庶苍生蒙福"[②]，相较于隋，使"黎元"与"苍生"得福是唐代藉田礼的重要意涵。

唐代的郊庙歌辞，依刘昫《旧唐书·音乐志》，主要由太宗朝的祖孝孙修定雅乐，褚亮、虞世南、魏徵等分制乐章，玄宗朝有张说制作，并杂用贞观旧词，至开元二十五年（737）由韦逌、尚冲、沈元福、陈虔、申怀操等铨叙前后所行用乐章为五卷[③]。其中有关农事的郊庙歌辞，收录有《正月上辛祈谷于南郊乐章八首》，题"贞观中褚亮作，今行用"。其中降神用《豫和》、皇帝行用《太和》、皇帝酌献饮福酒用《寿和》、武舞用《凯安》、送神用《豫和》五首词同冬至圆丘，系指贞观六年（633）由褚亮、虞世南、魏徵等所作《冬至祀昊天于圆丘乐章八首》。检视这五首乐章，大抵为迎送神的降福明德，以"乐以和声""八音斯奏"而获得"幽明同叶赞，鼎祚齐天壤"的祝祷词[④]。褚亮（560~647）所作《祈谷乐章》歌辞如下。

登歌奠玉帛用《肃和》：

---

① （宋）王钦若等编《册府元龟》，《四库全书》本，台北：台湾商务印书馆，1986，第115卷，第10~11页。

② （清）董诰等编《全唐文》，上海古籍出版社，1990，第32卷，第150页。

③ （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第1089页。

④ （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第1090~1091页。

履艮斯绳，居中体正。龙运垂祉，昭符启圣。式事严禋，聿怀嘉庆。惟帝永锡，时皇休命。

迎俎用《雍和》：

殷荐乘春，太坛临曙。八簋盈和，六瑚登御。嘉稷匪歆，德馨斯饫。祝嘏无易，灵心有豫。

送文舞出、迎武舞入用《舒和》：

玉帛牺牲申敬享，金丝戚羽盛音容。庶俾亿龄禔景福，长欣万宇洽时邕。①

以《肃和》而言，仍是强调祭祀的严谨，高宗显庆以后就改为词同冬至圆丘，以“閟阳播气，甄曜垂明”“日丽苍璧”，呈现“深仁曲成”的光照作用。接下来的《雍和》与《舒和》，在春曙中献上八簋六瑚，以丰盈的粢盛与音乐舞蹈表达敬享之虔诚，使国家永续、天下太平，用《书经·尧典》的“百姓昭明，协和万邦，黎民于变时雍”，使黎民与邦国共构成和熙的太平时世。褚亮所作乐章，其中降神用《豫和》、皇帝行用《太和》、皇帝酌献饮福酒用《寿和》、武舞用《凯安》、送神用《豫和》五首，词多如《祈谷乐章》同冬至圆丘，如《孟夏雩祀上帝于南郊乐章八首》，同冬至圆丘五首之外，所作《肃和》、《雍和》与《舒和》三首，大抵仍是以礼乐舞咏“应序”“调令序”，以祈“百谷斯登”②。又有《祭太社乐章八首》，除迎送神用《顺和》词同夏至方丘，《太和》《寿和》《凯安》三首仍词同冬至圆丘，所作《肃和》、《雍和》与《舒和》三首，仍强调“应序”“崇本”，使“群生毕遂”以启“丰年”③，以自然节候的顺序与人为农务的讲究，作为万物滋长获致丰收的两大关键。又有《享先农

① （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第1099~1100页。（宋）郭茂倩：《乐府诗集》作《唐祈谷乐章》，台北：里仁书局，1984，第4卷，第69页。

② （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第1102~1103页。（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第4卷，第72~73页。

③ （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第1120~1121页。（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第4卷，第95~96页。

乐章》，其《太和》《寿和》《凯安》词同冬至圆丘，褚亮所作，首唱迎神用《咸和》就指出：

粒食伊始，农之所先。古今攸赖，是曰人天。耕斯帝藉，播厥公田。式崇明祀，神其福焉。[①]

农耕文明的发展源远流长，农民依时耕种所生产的谷物，是维持人类生存的食物来源，也是人天合作的最高典范。周公文王所开启的躬耕帝藉，以供郊庙粢盛，延续成先农祭祀，劝农勤劳播植以获得谷物的收成。另有三首，登歌奠玉帛用《肃和》与迎俎用《雍和》，主要是讲述尊彝、瑚簋、币礼等陈列的盛礼，以及由歌工、嘉乐与服饰所烘托的庄严仪式，秉明“歆我懿德，非馨稷黍”的虔敬心意，并于送文舞出迎武舞入用《舒和》歌咏：

羽钥低昂文缀已，干戚蹈厉武行初。望岁祈农神所听，延祥介福岂云虚。[②]

由羽钥低昂的文舞转为干戚蹈厉的武舞，展现望岁祈农、延祥介福的积极而强烈的要求。最后的“送神用《承和》”无词，另录有《享先农乐章一首》，注明“太乐旧有此词，不详所起”，乃“送神用《承和》”，云：

三推礼就，万庾祈凝。賔宾志远，蘸蓑惟兴。降歆肃荐，垂佑祇膺。送神有乐，神其上升。[③]

在天子三推的躬耕藉田引导下，农民勤于农事而致谷物丰盛，唐时乃建有露天储粮大仓库。足够的存粮更激励着高昂的心志，勤快地从事着除

① （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第765页。

② （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第1121~1122页。（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第4卷，第96~97页。

③ （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第30卷，第1122页。（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第4卷，第97页。

草、培土等劳力工作。超过体力负荷的密集农事，就在先农神垂佑与帝王躬耕的激励中，年复一年地累积成国富民安的太平景象。

整体而言，唐代与农事有关的乐歌，大抵着重在粢盛与礼乐等祭祀仪式，其中多有延用冬至圆丘等套式，农事部分集中在顺应时序与勤劳耕作。与文献所呈现的实际躬耕劝农相较，除前述躬耕藉田礼之外，如刘昫《旧唐书》也记载太宗贞观十四年（640）春正月庚子“命有司读春令”，诏百官之长列坐面听；玄宗开元二十六年（738）“命太常卿韦绦每月进《月令》一篇”，岁余而罢[①]，可见除了躬耕藉田的劝农仪式，同时还要讲究《礼记·月令》的物候与农时。这些政治作为，加上年年举行的祭祀社稷、先农、祈谷等祭典，即使农事与黎元苍生只会被附带提到，但也在一次又一次的祈福仪式中，因加乘作用而被强化成君民一体的国事。因此，宋祁（998~1061）《新唐书·食货志》记载开元年间“海内富实，米斗之价钱十三，青、齐间斗才三钱，绢一匹钱二百。道路列肆，具酒食以待行人，店有驿驴，行千里不持尺兵”[②]。约略可见帝王躬耕秉耒的仪式作用，再搭配讲究农时物候、推行农业政策、轻徭省役等措施，乃能有盛唐时期海内富实的太平景象。

结　语

汉武帝设五经博士，立乐府，儒家经典与乐府歌谣的同时并立，成为关涉国家政策与民生教化的两大文本。唐孔颖达等奉敕注疏《诗经正义》，一再强调诗乐同功，无诗则无乐，诗文与乐之宫商要能相应，凸显出诗乐同功而相将的核心价值。宋郭茂倩《乐府诗集》在“杂歌谣辞”中阐释“歌之善”的要件，因应情感上有高昂、低落、抑郁、静谧乃至倨句的不同曲度等变化与强度，善歌者运用歌声的或抗或坠或停顿转折等变化，又能贯串如累累之珠般流转不绝，如此歌声乃能使发自内心的个人情感，具有感动更多人的力量。释经与诠乐可谓异曲而同工，对乐府学的理论建构，有其重要意义。

农业的辛劳而寡得，农民的食人而治于人，本就存在着“强人所难”

① （五代）刘昫：《旧唐书》，台北：鼎文书局，1985，第24卷，第914页。

② （宋）宋祁、欧阳修：《新唐书》，台北：鼎文书局，1985，第51卷，第1346页。

的性质，帝王以“亲执耒耜”的仪式展现与民同在而共享的心意，成了观察政治良窳的重要指标。天子躬耕藉田的三个典范：周公文王、汉文帝景帝、唐太宗玄宗，恰巧也相当于历史上的太平盛世。考察同样兴起于汉而流衍至唐的乐府，借由帝王农民化的国家祭祀仪式，由帝王以躬耕藉田表达“成为农民”的象征意义，映现出农耕不只是一种产业，更是立国的核心价值。特别是以乐歌展现的正向力量，由朝廷年复一年举行的仪式、乐舞和诗歌，反复出现的词语，仪式中重复的三推乃至九推，有助于确保大家都了解到农耕的讯息，也因为彼此都在做同样的事情，而体认到“我们”是同一群人，形构出君民一体的共通认知。更重要的是，除了帝王躬耕秉耒的仪式作用，要再搭配讲究农时物候、推行农业政策、轻徭省役等措施，乃能有汉唐盛世的海内富实的太平景象。

汉世里巷观言与汉乐府的“里巷语域”（下）

谢秀卉
（台北，台湾政治大学，11605）

摘　要： 汉乐府部分作品采摭自“街陌”“里巷”“闾阎”“闾里”，相关乐府文学史、中国文学史多会论及，然而，关于此一流播语境与汉乐府语言艺术特征形成之关系却较少为人所注意与讨论。本文即是由汉世里巷空间中的“里巷之观”与“里巷之言”切入，分析指出存在于汉乐府中的“里巷语域”。首先，指出汉人以“城”为主的居住形态与活动场域；其次，讨论汉人于里巷空间中的群体交流及其所属的群体类型；接着，从汉世里巷空间中的“观”“言”活动切入，指出“语”“号”“谚”“谣”“歌”同为汉世里巷口头传播之重要组成，进而从“传播方式”“场景”“交际者”三方面探究阐释汉乐府中的“里巷语域”。

关键词： 汉乐府　里巷　语域　口头传播

一　方式：“里巷之言”与汉乐府

（一）里巷口头传播：“语”“号”“谚”“谣”“歌”

透过上述的讨论可知，“里巷之言”，是流播于特定区域内部群体成员之间的具有影响力量的公开话语，除了采用日常对话的形式，又以被汉人称为“语”“号”“谚”“谣”“歌”等不同称名的口头传播形式而存在于汉世的里巷空间中，它们皆是如风一般流动于特定区域范围内部的口头音声语言，承载着编创者或传播者对于群体内部世界特定人物或事件的情感抒发、议论评价与说明描述，表示着一种可在群体之间转相传播广为人知

的公开话语，它们是里巷群体所怀有的情感、思想、观点、评价得以转化成为具体可感而与外界沟通的重要声音媒介，最末二者“谣”“歌”即是汉乐府所包含的范围。

“语域”的第一项构成元素是“方式”，亦即采用口头语言或书面语言进行传播，汉乐府采摭自街陌、里巷、闾阎，口语音声是它流播于里巷空间中的主要传播形态。作为汉世里巷口头传播的不同表现形式，“语”“号”“谚”“谣”“歌”各有其义，对于这几项称名之间的差异，杜文澜在《古谣谚·凡例》中区辨颇清，针对“歌”“谣”，他说：

> 谣与歌相对，则有徒歌合乐之分。而歌字究系总名，凡单言之，则徒歌亦为歌。[①]

而针对“语”“号”“谚”者，亦区判其间的差异。他释“谚”说：

> 谚既从言，又取义于彦，盖本系彦士之文言也。故又能为传世之常言。惟其本系文言，故或称古谚，或称先圣谚，或称夏谚、周谚、汉谚。或称秦谚、楚谚、邹鲁谚、越谚，或称京师谚、三府谚，皆彦士之雅词也。惟其又为常言，故或称里谚、乡谚、乡里谚，或称民谚、父老谚、舟人谚，或称野谚、鄙谚、俗谚，皆传世通行之说也。谚之体主于典雅，故深奥者必收，谚之用主于流行，故浅近者亦载。[②]

是则，“谚”可以是“彦士之雅词”（文言），亦可以是乡野“传世之常言”“传世通行之说”（常言）。而针对“语”说：“谚本有韵之言语，故语字可训谚言，谚亦可称言称语”[③]，然而，亦有“泛举人言”“泛举人语”的“无韵之词”[④]，是则，“语”中有“用韵体格”者同于“谚”，而“语”中属“无韵之词”则是就一般的人言、人语而言。又有“号”，《周礼·春官·宗伯下·大祝》“辨六号”，郑玄注曰：“号，谓尊其名，更为

① 杜文澜：《古谣谚》，台北：新文丰出版公司，1986，凡例，第4页。
② 杜文澜：《古谣谚》，台北：新文丰出版公司，1986，凡例，第4页。
③ 杜文澜：《古谣谚》，台北：新文丰出版公司，1986，凡例，第5页。
④ 杜文澜：《古谣谚》，台北：新文丰出版公司，1986，凡例，第5页。

美称焉"[1]，"号"可不用韵语[2]，亦可以韵语行之，用韵语者同于"谚"[3]。又针对"谣"与"谚"的区辨则说：

> 谣谚二字之本义，各有专属主名。盖谣训徒歌，歌者咏言之谓。咏言即永言，永言即长言也。谚训传言，言者直言之谓，直言即径言，径言即捷言也。长言主于咏叹，故曲折而纡徐，捷言欲其显明，故平易而疾速。此谣谚所由判也。然二者皆系韵语，体格不甚悬殊，故对文则异，散文则通，可以彼此互训。[4]

是则，"谚"与"谣"皆以韵语行之，不过在"主于咏叹"与"欲其显明"之不同侧重上，"谣"为"永言""长言"，主"曲折而纡徐"；"谚"为"径言""捷言"，主"平易而疾速"。可知，"语""号""谚""谣""歌"，在相同点上，它们皆以口语音声为承载媒介，然而，彼此之间亦存在差异性，就音乐性而论，"谣"及"歌"的音乐性质较诸"语""号""谚"是更鲜明的。另外，就是否为韵语而论，"谚""歌""谣"皆以韵语为主，而"语""号"则可用韵语，可以不用韵语。其间虽有区别，然而它们皆是汉世里巷口头传播的重要组成，彼此皆是汉人在日常生活经验世界中世代相传的各种情感、知解、想象的传播媒介。

（二）区域内部群体成员："语""号""谚""谣""歌"的编创者

在汉世相关史料文献中，对于这类"语""号""谚""谣""歌"的编创来源多只是笼统地注明其区域范围，最小的区域范围是闾里、巷路、里中，而渐次扩大至乡里、州里乃至京师、城邑。第一种类型是注明来源

① （汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，《十三经注疏》本，台北：艺文印书馆，1982，第25卷，第385页。

② 杜文澜举"凡时人称号不用韵"之例，引《魏书·元晖传》："时人号曰：饿虎将军，饥鹰侍中。"见杜文澜《古谣谚》，台北：新文丰出版公司，1986，第6页。

③ 杜文澜举"其有名虽为号，而实为韵语之谚者"之例，引《汉书·楼护传》载长安为谷永楼护号曰："谷子云笔札，楼君卿唇舌。"杜文澜：《古谣谚》，台北：新文丰出版公司，1986，第6页。

④ 杜文澜：《古谣谚》，台北：新文丰出版公司，1986，第3页。

于“闾里”“里中”“巷路”“乡里”“州里”的口头传播，如“闾里歌之”①、“里中为之语”②、“里语曰”③、“巷路为之歌”④、“乡人歌之”⑤、“乡里为之语”⑥、“乡里号之”⑦、“州里为谚”⑧、“乡人为之谚曰”⑨；第二种记录方式为以城邑或地名为主者，如“长安歌之曰”⑩、“长安谣云”⑪、“长安语曰”⑫、“京师谚曰”⑬、“京师为之语曰”⑭、“颖川儿歌之”⑮、“凉州为之歌”⑯、“关东……号曰”⑰、临淮“吏人为之歌”⑱ 等，第三种直接以“时人”“诸儒”“天下”出之，如“时人为之语”⑲、“百姓为之歌”⑳、“诸儒为之语”㉑、“天下歌之”㉒。当我们将这些口头传播形式“语”“号”“谚”“谣”“歌”同置而视时，可以发现，它的编创者多半无法确知为何人，这种情况，一则可能与其采摭自里巷、闾阎，几经转相流播，已无法确知原编创者为谁，或者，当时搜录这些里巷之言，更为重视的是其编创内容，而史料文献于搜录之际，更为着重的是与传主相关的乡议里评所指涉之内容，对于它的编创者为谁，相对而言，关心较少。不过，在某些史料文献记载中，即以里中的“长老”“父老”是这一类里中之“言”的编

① （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第3707页。
② （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第3066页。
③ （晋）王嘉撰，（南朝梁）萧绮录，齐治平校注《拾遗记》，台北：木铎出版社，1982，第150页。
④ （南朝宋）范晔：《后汉书》，台北：鼎文书局，1981，第1112页。
⑤ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第8卷，第211页。
⑥ （南朝宋）范晔：《后汉书》，台北：鼎文书局，1981，第2688页。
⑦ （南朝宋）范晔：《后汉书》，台北：鼎文书局，1981，第2573页。
⑧ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第8卷，第242页。
⑨ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第8卷，第254页。
⑩ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第8卷，第123页。
⑪ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第8卷，第126页。
⑫ （汉）班固：《汉书·萧育传》，台北：鼎文书局，1983，第3290页。
⑬ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第8卷，第244页。
⑭ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第8卷，第249页。
⑮ （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第2384页。
⑯ （南朝宋）范晔：《后汉书》，台北：鼎文书局，1981，第2491页。
⑰ （汉）司马迁撰、〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》，第122卷，第1299页。
⑱ （南朝宋）范晔：《后汉书·朱晖传》，台北：鼎文书局，1981，第459页。
⑲ （南朝宋）范晔：《后汉书·逸民列传》，台北：鼎文书局，1981，第2773页。
⑳ （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第2021页。
㉑ （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第3352页。
㉒ （汉）班固：《汉书》，台北：鼎文书局，1983，第3755页。

创者，如《崔氏家传》载，崔瑗为汲令，开沟造稻田，泻卤之地更为沃壤，民赖其利，“长老歌之”。“长老歌之”说明了此“歌”之编创者即为汉世里巷群体内部的“长老”，而关于“长老”与里巷“观”“言”之联系，除了上文所举石奋之例外，《汉书·文帝纪》亦载“使人存问长老”[①]。《汉书·曹参传》载曹参为齐相，“尽召长老诸先生，问所以安集百姓”[②]。《汉书·张敞传》载张敞：“既视事，求问长安父老”[③]。《汉书·赵广汉传》载赵广汉治长安“京兆政清，吏民称之不容口。长老传以为自汉兴以来治京兆者莫能及”[④]。《汉书·韩延寿传》载韩延寿欲更改颍川民相告讦，多怨雠之俗，而“历召郡中长老为乡里所信向者数十人，设酒具食，……人人问以谣俗，民所疾苦”。可知官方对于闾里之风俗舆情以及政教善恶，所求问之对象即是里中“父老”“长老”，是则，里中“长老”“父老”除了是面向官方报告民情的传告者之外，亦可能是汉世里巷传播的“语”“号”“谚”“谣”“歌”的编创者与传播者。

除了上述的“长老”“父老”之外，此类里巷流播的“语”“号”“谚”“歌”“谣”多未具体指明编创者为谁，但可以确定的是，他们主要是属于某一地域范围内部群体成员，它们之中绝大多数的编创者都显现为复数的发声群体，无论是“闾里”“乡里”“州里”乃至“京师”“长安”“凉州”，它们表明话语的发出，源于群体所处的区域范围内部，是在某“里”、某“乡”、某“邑”、某“郡”、某“城”的“民”、“时人”或“百姓”，而他们所传播的“语”“号”“谚”“谣”“歌”，代表着对群体内部世界中的个人、群体、事件所发出的报导或评价，代表着一定地域范围内部的舆论或民意，即使这种舆论或民意可能只是表现出小范围的地域群众所采取的观点[⑤]，但可以确知的是，这群编创者至少是一群对于公共

---

① （汉）班固：《汉书·文帝纪》，台北：鼎文书局，1983，第113页。

② （汉）班固：《汉书·曹参传》，台北：鼎文书局，1983，第2018页。

③ （汉）班固：《汉书·张敞传》，台北：鼎文书局，1983，第3221页。

④ （汉）班固：《汉书·赵广汉传》，台北：鼎文书局，1983，第3203页。

⑤ 如吕宗力指出，虽然汉代歌谣，部分例子被史书称为“天下歌之”，而有其广泛的传播范围与影响力，但大多数的歌谣所涉及者多为特定地域中的区域性议题，地方性人物的评价，这类歌谣，传播的范围就有其限制性，可能仅代表着小范围中形成议论或影响。详见吕宗力《汉代的谣言》，浙江大学出版社，2011，第101页。

事务、政治举措怀抱着热情与关注的个体或群众[1]。另外，由“闾里”“里中”“乡人”“京师民”“长安民”“上郡吏民”“凉州民”“颍川儿”乃至“时人”“天下”“百姓”等词之使用，又说明这类里巷之“言”乃是某一地域范围中内部群体成员对同属某一区域（大至全城、全县，如“长安”“上郡”“凉州”，小至“闾里”“里中”等范围）内部的个人、群体行为或所发生事件的评价与叙述。如：

（语）洛阳多钱郭氏室，夜月昼星富无匹。（里语云）

（号）宁见乳虎，无值宁成之怒。（关东吏隶郡国出入关者号曰）

（谚）得黄金一笥，不如为柳伯骞所识。（州里为谚）

（谣）王稚子，世未有。平徭役，百姓喜。（人为作谣曰）

（歌）贾父来晚，使我先反。今见清平，吏不敢饭。（巷路为之歌曰）

像这样的例子，多见于《史记》《汉书》《后汉书》的记载中，它说明了即使无法确知编创者为谁，然而，可知的是，这类“语”“号”“谚”“谣”“歌”的编创者乃是同属同一区域或群体的内部成员，他们为这批无法确知发声者的“观”“言”提供了地域因素的可信性。无论其编创者是“长老”，或是“乡人”“长安民”“颍川儿”还是“街谈巷议，弹射臧否”的都人游士，虽然匿名，但它代表着“面对面的社群”，在特定的区域范围内，在人与人相互“熟悉”的人际网络中，对其所知的人物或发生事件发出观议的活动。而“语”“号”“谚”“谣”“歌”的编创者所讲述或评论的人物活动或发生事件，亦不是全然陌生的，而是与发出“里巷之言”的个人或群体存在着亲疏不一的社会关系。

（三）“我群”之声：“语”“号”“谚”“谣”“歌”的第一人称发声立场

上文已指出“语”“号”“谚”“谣”“歌”的编创者多为所讲述或评价人物活动或发生事件所在同一区域内部群体的成员，而这一点反映

① 如串田久治指出汉代的民谣、童谣或百姓谣，是反对统治体制的知识分子的匿名之作，借助“谣”的形式来批判黑暗的社会和政治。见〔日〕串田久治《汉代的谣与社会批判意识》，《中国哲学史》1996 年第 1~2 期，第 118 页。

在口头传播的编创内容中，即是歌讴者具有第一人称发声的特点，其例如下：

郑白渠歌：长**我**禾黍，衣食京师，亿万之口。

汝南鸿隙陂童谣：败**我**陂者翟子威，饭**我**大豆，羹**我**芋魁。

东方为王匡廉丹语：宁逢赤眉，不逢太师。太师尚可，更始杀**我**。

凉州民为樊晔歌：嗟**我**樊府君，安可再遭值。

魏郡舆人歌：**我**有枳棘，岑君伐之。**我**有蟊贼，岑君遏之。

顺阳吏民为刘陶歌：思**我**刘君，何时复来，安此下民。

交址（趾）民兵为贾琮歌：贾父来晚，使**我**先反。

汲县长老为崔瑗歌：上天降神明，锡**我**仁慈父。

崔君歌：天赐**我**兮此崔君。

巴郡人为吴资歌：**我**后恤时务，**我人**以优饶。

会稽童谣：弃**我**戟，损**我**矛。盗贼尽，吏皆休。

京兆为李燮谣：**我**府君，道教举。恩如春，威如虎。

洛中谣：虽有千黄金，无如**我**斗粟。斗粟自可饱，千金何所直。

益州为尹就谚：虏来尚可，尹来杀**我**。

时人为郭典语：赖**我**郭君，不畏强御。

考城为仇览谚：父母何在在**我**庭，化**我**鸤枭哺所生。

雁门太守行：贤哉贤哉，**我**县王君。

荥阳令歌：令**我子弟**耻斗讼。

襄阳民为胡烈歌：惟**我**胡父，恩惠难置。

京兆民为李庄歌：**我**府君，惠如春，盛如唐。

这些材料正显示出它们是根据歌讴者自身的情感、态度、观点而编创出之口头传播，歌讴者是以生活于某一地域范围之中，而为其编创内容所指涉对象所得利或损伤者。因之，这些编创内容主要在于衣食的满足与否（郑白渠歌、汝南鸿隙陂童谣、汲县长老为崔瑗歌、巴郡人为吴资歌）、生命财产的保障（凉州民为樊晔歌、魏郡舆人歌、顺阳吏民为刘陶歌、交址（趾）民兵为贾琮歌、益州为尹就谚、时人为郭典语）乃至礼义教化（考城为仇览谚、京兆为李燮谣），等等，它反映的是内部

成员对于官员之施政举措的近身感受，所标举出的是理想中的官吏典范及其良政贤行，而这里所使用的“我”，主要并非以单数的“我”发声，它所代表的是某一区域范围内的复数的“我”，亦即非“个我”，而主要是“我群”的发声口吻。

另外，这种第一人称发声口吻，除了在上述的政治性色彩较浓厚的“歌”“谣”“谚”“语”中出现以外，亦出现在某些演唱性质浓厚的作品中，如：

陌上桑：日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自名为罗敷。

鸡鸣：鸳鸯七十二，罗列自成行。鸣声何啾啾。闻我殿东厢。

关于陌上桑，闻一多笺释《陌上桑》末尾：“坐中数千人”，即曰：“乐府歌辞本多系歌舞剧，此曰‘坐中数千人’，斥观众而言也。”[①] 就《陌上桑》的歌讴者而言，此段表明他与女主角罗敷属于同群之成员[②]，因此说：“照我秦氏楼。”因之，歌讴者要向观听众叙述的正是与他同群的内部群体成员“罗敷”所发生的故事；另外，此一“我”也有可能是将歌讴者与现场的观听众视为同群，亦即“照我”是把歌讴者与观听众视为同一的“我群”，因之，这是歌讴者与观听众同观、共知的“秦氏楼”，即“我群”内部成员“秦罗敷”的住所，而歌讴者接着所要叙述的故事对于观听众而言，亦不是“他者”的故事，而就是生活在“我群”之中的成员与在“我群”之中发生的事件。

另一个例子是《鸡鸣》，它被研究者视为与《长安有狭斜行》《相逢行》为一曲之异辞，是因应不同的场合、主家不同的需要而有所更替变换的歌辞[③]。这三首歌诗主要采用了乐人面对主家之际的说话口吻，因之，三首皆以叙述主家堂室之华丽富贵，子弟之仕宦显达，以及家室之和乐为叙述重要部分。以《鸡鸣》为例，“黄金为君门，璧玉为轩阑”“舍后有

---

① 闻一多：《乐府诗笺》，收入孙党伯、袁謇正主编《闻一多全集》（五），湖北人民出版社，1993，第751页。

② 李翔即说：“这个‘我’字，原不是代罗敷而是代歌者，用以修饰‘秦氏楼’的一个定语。……这里歌者把自己也包括进去，不但表现了对罗敷的亲切热爱，同时还显示出罗敷是站在歌者——人民一边的出色人物。”见游国恩编选《两汉文学史参考资料》，汉京文化事业公司，1983，第517页。

③ 余冠英：《汉魏六朝诗论丛》，商务印书馆，2010，第41页。

方池，池中双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行”写堂室之华美；“兄弟四五人，皆为侍中郎，五日一来归，观者满路傍。黄金络马头，颎颎何煌煌”，则写仕宦之显达；而最后“树木身相代，兄弟还相忘”一段，则翻转《相逢行》《长安有狭邪行》写三妇纺织、弹瑟与丈人安坐的叙述，而采用议论之法以规诫兄弟应和睦相助之重要性，仍然是与家内关系和乐相关之主题。值得注意的是，它既然是歌讴者面对主家的发声口吻，那么，“闻我殿东厢”一句的使用，就表明这里的“我”非歌讴者之“我”，而是主家之“我”，“殿东厢”乃是主家之“殿东厢”。在此，“闻我殿东厢”一句，使歌讴者与主家成为同群，歌讴者是以主家内部成员的口吻发声，而这种倡优乐人以主家内部成员同群的“我群”的口吻发声，可能即是受到那些来自“闾里”“里中”“巷路”“街陌”流播的歌谣的“我群”发声口吻的影响而有的语言表现手法。

透过“方式”，让我们看见汉代“歌”“谣”与其时“语”“号”“谚”共有的“里巷之言”的特性。汉代的“歌”“谣”，与其相近而有异的里巷口头传播：“语”“号”“谚”，在同为“里巷之言”的特性上，皆是作为城居内部彼此之间存在不同熟悉程度的群体成员，对共有、共知、共在的群体传统、公共事务、公开事件或内部成员进行宣传布告、发表评论、抒发情感的口头传播媒介。“语”“号”“谚”“谣”“歌”皆是具有话语力量的“里巷之言”，它对特定接听对象或指涉的当事人能够发生影响。

二　场景：“里巷之观”与汉乐府中的城居风景

（一）地点：城、城寺、街陌、里、市、城门、城隅、郭门

里巷、街陌、市井是汉世城居空间中最富于庶民情调之处，班固《西都赋》对长安城内部的“里”与“市”即如此描述：

> 披三条之广路，立十二之通门。内则街衢洞达，闾阎且千。九市开场，货别隧分。人不得顾，车不得旋。阗城溢郭，旁流百廛。红尘四合，烟云相连。于是既庶且富，娱乐无疆。都人士女，殊异于五方。游士拟于公侯，列肆侈于姬姜。乡曲豪俊游侠之雄，节慕原、

尝，名亚春、陵，连交合众，骋骛乎其中。[①]

班固描述长安城街衢四通八达，室居栉比，闬巷修直的里巷风景、长安各市蓬勃热络的商业交易活动，而“披三条之广路，立十二之通门，内则街衢洞达，闾阎且千。九市开场，货别隧分”中所描述的即是万户千家的“里”与人声鼎沸、财货交易热络的“市”，以及交错纵横其间的大小交通要道，还有熙熙攘攘，穿游往来于红尘名利场间的众庶群生。张衡《西京赋》对于城居内部“里”“市”的描述亦类似于此：

徒观其城郭之制，则旁开三门，参涂夷庭，方轨十二，街衢相经，廛里端直，甍宇齐平。北阙甲第，当道直启。程巧致功，期不陁陊。木衣绨锦，土被朱紫。[②]

尔乃廓开九市，通阛带阓。旗亭五重，俯察百隧，……瑰货方至，鸟集鳞萃。鬻者兼赢，求者不匮。尔乃商贾百族，裨贩夫妇，鬻良杂苦，蚩眩边鄙。……彼肆人之男女，丽美奢乎许史。若夫翁伯浊质，张里之家，击钟鼎食，连骑相过。东京公侯，壮何能加?[③]

都邑游侠，张赵之伦，齐志无忌，拟迹田文。轻死重气，结党连群，实蕃有徒，其从如云。[④]

“旁开三门，参涂夷庭，方轨十二，街衢相经，廛里端直，甍宇齐平”，以及“廓开九市，通阛带阓。旗亭五重，俯察百隧”，描述了长安城宽广、雄伟、有序的城都规划，乃至商贾裨贩于列肆间叫卖货品，邀众览赏，男女竞艳比美，豪强炫富，游侠结党连群之里市风景。汉代都城辞赋具有“极其眩耀”[⑤]之特点，以歌颂帝国伟业盛功为主，两赋皆描述了长安城内部街衢洞达，闾阎万千，市货交易热络，都人、士女、游士、公侯、豪俊、游侠络绎登场的无限声色繁华。市井、闾巷之风景，也正是汉乐府的视域所在，然而，相对于汉赋的全景观看，汉乐府更多的是局部、

① （清）严可均校辑《全后汉文》，商务印书馆，1999，第24卷，第602~603页。

② （清）严可均校辑《全后汉文》，商务印书馆，1999，第52卷，第762页。

③ （清）严可均校辑《全后汉文》，商务印书馆，1999，第52卷，第762页。

④ （清）严可均校辑《全后汉文》，商务印书馆，1999，第52卷，第762页。

⑤ 何义门：“穷泰极侈四字，《西都》一篇眼目，以下皆发明此句，所以极其眩耀也。”见金坛、于光华编《评注昭明文选》，台北：学海出版社，1981，第1卷，第97页。

细节的凝视。以下进一步说明之。

“语域”的另一项构成元素即是“场景”，亦即说话的目的或是谈话主题。当歌讴者面向观听众或特定接听对象口头传播之际，他可以用现实生活中的真实身份歌唱，亦可以扮演某种人物角色而歌唱。有时，甚至是在同一首作品之中即呈现多重的说话声音[①]，有时是以旁观者的说话口吻，有时是以第一人称的说话口吻，有时报导事件的细节或说明人物的活动，有时纯粹抒发意念与感情。歌讴者时而对现场的观听众歌唱，时而转换为演唱主角中的对话，或是以主角的身份对现场的观听众歌唱[②]，发声口吻可以多变，但在谈话主题中，“城”“里”“市”“街陌”“城隅”“郭门”等却是汉乐府经常出现的内容。如：

> 长安有狭斜行：长安有狭斜，狭斜不容车。
>
> 长安有狭斜行：小子无官职。衣冠仕洛阳。
>
> 班固歌诗：太苍令有罪，就递长安城。[③]
>
> 诗：长安何纷纷，诏葬霍将军。刺绣被百领，县官给衣衾。

这些例子显示出被叙述的人物活动或事件的发生地点即是在城居内部，如“长安城”“洛阳城”，歌讴者是以城居内部的观察视角叙述报导着他所知的人物活动或发生事件。

除了“长安城”“洛阳”之外，亦可见“城”“街陌”“衢”“巷”“里”“市”“城门”“城隅”“郭门”等来自城居内部的不同空间地点。如：

---

① 汉乐府用说唱以叙述故事，模仿生活场景，因之势必会出现人物之间的交往和冲突，显现于编创内容中即是多重叙述声音的存在情况。廖群认为，在这种说唱方式中，“说唱人就要一个人演‘多角戏’，要化身为不同的人物，让他们之间展开对话，发生冲突”。而“这一切实际上都是由讴者一个人来完成的”，因此，就还要仰仗“模仿时声音、声调的变化，由此分出彼此。汉乐府常常在叙述语言与人物语言之间，此人与彼人话语之间不作交待，这显然要靠声调的变化加以区别”。见廖群《先秦两汉文学考古研究》，学习出版社，2007，第475~476页。

② 这种现象在民歌的说唱中并不罕见，傅汉思引哈佛大学格尔曼对西班牙民歌的讨论，格尔曼称此为“双向性”，傅汉思亦以此“双重方向”的观念讨论《孔雀东南飞》，而指出民歌歌手一方面是一个外来的观察和叙事者的身份，而在戏剧的关键处，他又亲自扮演主角，演唱主角在对话中的部分或以主角的观点对观听众进行说明。见傅汉思《中国民谣“孔雀东南飞”》，张端穗译，《东海文艺季刊》1982年第2期，第19页。

③ 本诗又名为《咏史》，而《文选》注以为“班固歌诗”。

长安为尹赏歌：安所求子死，**桓东**少年场。

燕刺王旦歌：归空**城**兮狗不吠，鸡不鸣。**横术**何广广兮，固知国中之无人。

古诗：**长衢**罗夹**巷**，王侯多第宅；两宫遥相望，双阙百余尺。

城中谣：**城中**好高髻……**城中**好广眉，……。**城中**好大袖，……[1]

孤儿行：**里中**一何譊譊……

上留田行：**里中**有啼儿，似类亲交子……

宋子侯《董娇饶》：**洛阳城**东路，桃李生路傍。

长安有狭邪行：君家**新市**傍，易知复难忘。

妇病行：舍孤儿到**市**，道逢亲交，泣坐不能起。

陌上桑：罗敷善蚕桑，采桑**城南隅**……

东门行：出**东门**，不顾归……拔剑**东门**去……

长歌行：驱车出**北门**，遥观**洛阳城**。

古诗：出**郭门**直视，但见丘与坟。

古诗：步出**城东门**，遥望江南路。

古诗：步出**齐城门**，遥望荡阴**里**。

古诗：**东城**高且长，逶迤自相属。

古诗：驱车**上东门**，遥望郭北墓。

战城南：战**城南**，死**郭北**……

广陵王刘胥《歌》：蒿里召兮**郭门**阅……

上述例子，有些是事件的发生地点，如提到"桓东"的《长安为尹赏歌》，此"桓东"据《汉书·酷吏列传》所载为长安城内"寺门桓东"，为尹赏收捕长安中轻薄少年恶子，以"虎穴"活埋，而后出之瘗埋死者之处[2]，再如宋子侯《董娇饶》所载之"洛阳城东路"即是"桃李花"与采

---

① 逯钦立作"马廖引长安语"，《乐府诗集》《诗纪》作"城中谣"。

② 《汉书·酷吏列传》载尹赏"修治长安狱，穿地方深各数丈，致令辟为郭，以大石覆其口，名为'虎穴'。乃部户曹掾史，与乡吏、亭长、里正、父老、伍人，杂举长安中轻薄少年恶子，无市籍商贩作务，而鲜衣凶服被铠扞持刀兵者，悉籍记之，得数百人。赏一朝会长安吏，车数百两，分行收捕，皆劾以为通行饮食群盗。赏亲阅，见十置一，其余尽以次内虎穴中，百人为辈，覆以大石。数日壹发视，皆相枕藉死，便舆出，瘗寺门桓东，楬著其姓名，百日后，乃令死者家各自发取其尸"。见（汉）班固《汉书·酷吏列传》，台北：鼎文书局，1983，第3673页。

桑女对话之处；有些则指出歌谣散播的地点即在“城中”者，如《城中谣》：“城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛”；有些则是乐人赞扬主家屋宇之华丽，指其位居城内部“新市”之旁，如《长安有狭斜行》：“君家新市傍，易知复难忘。黄金为君门”；有些则是歌诗中的主角人物活动的地点，如《东门行》的“出东门，不顾归……拔剑东门去”；有些则是歌讴者眼中所“观”之人物活动，如《上留田行》中“里中有啼儿，似类亲交子”，以及《陌上桑》中“罗敷善蚕桑，采桑城南隅”等例。有些则是歌讴者个人伴随特定情感状态而重新观察的城中街陌，如燕刺王旦歌：“归空城兮狗不吠，鸡不鸣。横术何广广兮，固知国中之无人”，其中所指之“城”与“横术”即是指刘旦封国之城及其街陌。再如《长歌行》中的“北门”与“洛阳城”，《古诗》的“郭门”“城东门”“齐城门”“荡阴里”“东城”“上东门”“郭北墓”“长衢”，《战城南》中的“城南”与“郭北”，广陵王刘胥《歌》中的“蒿里”与“郭门”等，这些例子皆显示出歌诗内容所叙事件或人物活动发生之处即是以城为中心的不同地点。

（二）细节：人、事、地、物

在前述里巷“观”“言”讨论中，笔者已指出，汉世里巷空间相互熟悉的群体成员对其所凝视与关注的对象具有采取微观的特性，而源生于“街陌”“里巷”“闾阎”的汉乐府亦类似于此，细节成为重点，它们是被微观的人、事、物、地。如《平城歌》乃因高祖被围平城七日之史事，然而，显现于其语言设计之中，只拣选了内部兵员“七日不食，不能彀弩”来说明刘邦粮饷匮乏军情告急之势；民为《淮南王歌》则在未实指人物名姓的前提下，以“兄弟两人不兼容”指讽文帝与淮南王兄弟失和相争之事；《乌生》叙述居于秦氏桂树之乌，为游遨荡子所击杀，叙其受击杀之状，则清楚指游遨荡子“左手持强弹两丸，出入乌东西”“一丸即发中乌身，乌死魂魄飞上天”，同样是采取微观的事件细节描述；《平陵东》则可见义公被劫所处乃在“高堂下”；《上留田行》中“里中有啼儿，似类亲交子，回车问啼儿，慷慨不可止”，则啼儿彷佛就立于歌讴者的车旁。而在《陌上桑》中，行者“下担捋髭须”，少年“脱帽着帩头”，耕者“忘其犁”，锄者“忘其锄”、“来归相怨怒”，以及使君“五马立踟蹰”，皆属微观的事件细节。《陇西行》描写好妇一段，全属于好妇容貌、举止，叙

其“颜色敷愉”“伸腰拜跪”“问客平安”“持酒酌客”“嘱咐办饭”等片段时，歌讴者就似一同在座中的宾客的视角正观察着座前的妇人。《东门行》之“拔剑东门去”“舍中儿母牵衣啼”；《妇病行》之“传呼丈人前一言，当言未及得言，不知泪下一何翩翩”；《艳歌行》之“夫婿从门来，斜倚西北眄”等例，皆属事件的微观。《羽林郎》写歌讴者对于胡姬“长裾连理带”一段服饰的描写，以及胡姬对霍家奴的车骑“银鞍何煜爚，翠盖空踟蹰”“就我求清酒，丝绳提玉壶”等句，皆属微观的事件细节与人物活动。再如《刺巴郡郡守诗》中“有吏来在门”“府记欲得钱”“吏怒反见尤”等句，即是从远至近的人物活动的描绘。不仅描写人物活动如此，即使是以禽鸟昆虫为主角者亦然，《艳歌何尝行》叙白鹄，叙其“反顾”“徘徊”亦是捕捉白鹄盘旋回视之状，而《蜨蝶行》叙述蜨蝶遨游东园，为养子燕所擒衔以喂哺乳燕之情节，从“接我苜蓿间”“持之我入紫深宫中”“行缠之傅欂栌间”以及叙述乳燕“摇头鼓翼何轩奴轩”等片段，就是采取近景的微观，仔细叙述了养子燕飞衔蜨蝶以入于花丛、欂栌而至燕子巢的动态飞行历程，以及乳燕争相摇头鼓翼向上张口欲食蜨蝶之状。

歌讴者像是置身于他所报导的人、事、地、物现场，亲身经历那些人物活动与发生事件。而这种彷佛亲身经历的叙述特点是中西叙事诗皆存在的表达手法[①]，然而，相对于那些受神灵启示而开启歌唱的歌者[②]，汉乐府的歌讴者并非透过神灵的启示，他与他所抒发之情感或叙述之故事人物以及歌讴现场的观听众是同群者，歌讴者是以“面对面的社群”所具有的“里巷之观”来呈现他的感知与亲历。歌讴者所叙述的，并非超凡入

① 这种出现于叙事歌诗的特点，我们在荷马史诗《奥德塞》中亦可以发现，其中记载奥德修斯（Odysseus）赞美歌人得摩多科斯（Domodokos）的歌唱时，奥德修斯说：“得摩多科斯，我敬你高于一切凡人。是宙斯的女儿缪斯或是阿波罗教会你，你非常精妙地歌唱了阿开奥斯人的事迹，阿开奥斯人的所作所为和承受的苦难，有如你亲身经历或是听他人叙说。”歌讴者在讲述事件或人物活动时皆具有的彷佛“亲见”或“亲身经历”的特点，《奥德塞》中描述了奥德修斯听闻得摩多科斯的讲述之后的反应，说他“听了心悲怆，泪水夺眶沾湿了面颊”，奥德修斯所以泪流满面，慷慨难当，即在于歌手得摩多科斯以彷佛“亲见”的口吻，为奥德修斯再现了他所曾亲身经历的那些场景与事件。见〔古希腊〕荷马著《奥德赛》，王焕生译，台北：猫头鹰出版社，2000，第196~197页。

② 在《奥德塞》的讲述中，歌者是受神灵启示而开启他的歌唱的，奥德修斯亦曾赞美歌人得摩多科斯说：“所有生长于大地的凡人都对歌人无比尊重，深怀敬意，因为缪斯教会他们歌唱，眷爱歌人这一族。”见〔古希腊〕荷马著《奥德赛》，王焕生译，台北：猫头鹰出版社，2000，第196页。

圣的英雄旅程，而是以寻常汉家儿女为主角的关于人、物、事、地的微观，在歌声中披显出汉世各阶层的追求与向往，引领着观听众再次看见与听见那徘徊流连于闾巷深处，看似微不足道却再真实不过的忧怨喜乐与苦辣辛酸。

三 交际者："汉家风俗"与汉乐府歌讴者

透过上述讨论，可见，汉乐府在"方式"与"场景"上与"里巷之言"以及"里巷之观"的密切联系。接下来，笔者还要进一步说明"里巷"是"汉家风俗"传播的文化场域，而歌讴者正是此一"汉家风俗"的重要传播者。

清代诗论家费锡璜读《陌上桑》《羽林郎》《陇西行》《艳歌行》《东门行》后评论道：

> 三代而后，惟汉家风俗犹为近古。三代礼乐，庶几未衰，吾于读汉诗见之。如《陌上桑》、《羽林郎》、《陇西行》，始皆艳羡，终止于礼；《艳歌行》流宕他乡，而卒守之以正；《东门行》盎无斗储，而夫妇相勉自爱不为非。好色而不淫，怨而不怒，惟汉诗有焉。[①]

他将乐府歌诗视为可见"汉家风俗"之凭借，更用"与经表里"[②]来称述这些作品，而汉乐府所反映的生活经验、人物活动、发生事件即是费氏所指的"汉家风俗"。"语域"的第三项组成要素即是"交际者"，关注的即是交际者以何种社会身份进行话语交流，将此点延伸以论汉乐府，笔者将进一步分析，歌讴者即是"汉家风俗"的传播者，而在歌讴者演绎"汉家风俗"的众多方式中，有两类值得注意的言说方式，常见于歌讴者面向观听众或特定接听对象，它们是"悦意言说"以及"谑刺言说"。歌讴者使"汉家风俗"成为一首"歌"，而他本身亦是"汉家风俗"能够发挥动能与影响力的最佳载体。

---

① （清）费锡璜、（清）沈用济：《汉诗总说》，收入丁福保编《清诗话》，台北：明伦出版社，1971，第947页。

② （清）费锡璜、（清）沈用济：《汉诗总说》，收入丁福保编《清诗话》，台北：明伦出版社，1971，第944页。

（一）“语”“号”“谚”“谣”“歌”，作为“民俗”的传播媒介

汉世里巷之言“语”“号”“谚”“谣”“歌”乃是特定区域范围内部群体相互交流沟通的公开话语，而其编创内容亦以内部群体成员所关注之人物、事件为主。在书写与识字尚未全面普及的汉代，“语”“号”“谚”“谣”“歌”所承载的即是里巷群体世代传承的情感表达、行为规范、价值观乃至民俗生活常识。在汉代，官方会派遣使者至地方“分行风俗”“览观风俗”，《汉书·艺文志》即以歌谣可“观风俗，知薄厚”[①]，而采摭歌谣即是分行风俗的重点工作之一，《汉书·叙传》载：

> 平帝即位，太后临朝，莽秉政，方欲文致太平，使使者分行风俗，采颂声。[②]

而观览风俗的重点即在知民情、察吏治得失、选贤举能、赈赡百姓、存恤孤寡，如：《汉书·宣帝纪》：

> 遣大中大夫强等十二人循行天下，存问鳏寡，览观风俗，察吏治得失，举茂材异伦之士。[③]

《汉书·王尊传》：

> 尊居部二岁，怀来徼外，蛮夷归附其威信。博士郑宽中，使行风俗，举奏尊治状，迁为东平相。[④]

《汉书·孔光传》：

> 数使录冤狱，行风俗，振赡流民，奉使称旨，由是知名。[⑤]

---

① （汉）班固：《汉书·艺文志》，台北：鼎文书局，1983，第1756页。
② （汉）班固：《汉书·叙传》，台北：鼎文书局，1983，第4204页。
③ （汉）班固：《汉书·宣帝纪》，台北：鼎文书局，1983，第258页。
④ （汉）班固：《汉书·王尊传》，台北：鼎文书局，1983，第3229页。
⑤ （汉）班固：《汉书·孔光传》，台北：鼎文书局，1983，第3353页。

《汉书·谷永传》载谷永言：

> 立春，遣使者循行风俗，宣布圣德，存恤孤寡，问民所苦，劳二千石，敕劝耕桑，毋夺农时，以慰绥元元之心，防塞大奸之隙。[①]

《汉书·叙传》明确提到“采颂声”即是“行风俗”的工作重点，《汉书·韩延寿传》载韩延寿为颍川太守，欲改颍川民转相告讦、互生怨雠之俗，遂“历召郡中长老为乡里所信向者数十人，设酒具食，亲与相对，接以礼意，人人问以谣俗，民所疾苦”[②]，其中显示出“谣俗”是韩延寿掌握颍川民情的重要凭借。

郭绍虞对于“谚语”成立之由，指出：

> 一个社会中间定有几个多阅历，广见闻，通达人情，擅长修辞，且具有奇警的才能底人，因于这些人观察经验的结果，归纳出几则当时的所谓真理，很美丽的宣之于口，于是流俗竞相引用，即竞相传布，谚语遂以成立。[③]

谚语的内容即是与群体中的个人或集体相关的“阅历”“见闻”“人情”所组合而成。虽然，“谚”主要是“经验累积的结果，所以是主于知的”，重视的是认识、教育、启悟听者的功能，而“歌谣”则“重在抒情，是主于情的”[④]，然而，广义而言，“语”“号”“谚”“谣”“歌”皆可承载传播群体世代相承的“阅历”“见闻”“人情”，它们代表的正是浓缩、凝炼的生活经验与生存智慧。对汉人而言，这些“谚”“语”可作为借鉴或议论援引之用途。如：

> 淮南子引谚：鸟穷则喝，兽穷则触。人穷则诈。
>
> 司马迁引谚：桃李不言，下自成蹊。

---

① （汉）班固：《汉书·谷永传》，台北：鼎文书局，1983，第3471页。

② （汉）班固：《汉书·韩延寿传》，台北：鼎文书局，1983，第3210页。

③ 郭绍虞：《谚语的研究》，收入苑利主编《二十世纪中国民俗学经典·史诗歌谣卷》，社会科学文献出版社，2002，第17页。

④ 郭绍虞：《谚语的研究》，收入苑利主编《二十世纪中国民俗学经典·史诗歌谣卷》，社会科学文献出版社，2002，第14页。

司马迁引鄙语：尺有所短，寸有所长。

刘向引谚：诫无垢，思无辱。

刘辅引里语：腐木不可以为柱，卑人不可以为主。

贡禹引俗语：何以孝弟为，财多而光荣。何以礼义为，史书而仕宦，何以谨慎为，勇猛而临官。

司马迁引谚：千金之子，不死于市。

司马迁引谚：力田不如逢年，善仕不如遇合。

光武引谚：贵易交，富易妻。

无论是“谚”“鄙语”“俗语”，它代表汉世民众在语言、行为、心理上的集体习惯。司马迁等人的引用，正说明了它们对于群体所具有的指导功能与影响效用。而汉代的“歌”“谣”，除了“专主抒情”以外，很多时候，它也承担着如“语”“谚”一般的认识与教育功能。《四民月令》载崔寔引“农语”曰：

二月昏，参星夕。杏花盛，桑椹赤。

河射角，堪夜作。犂星没，水生骨。

再如汉世“鄙谚”曰：

班昭女诫引鄙谚：生男如狼，犹恐其尫。生女如鼠，犹恐其虎。

这类“农语”或“鄙谚”所承载的农俗知识、民俗知识亦可以在汉乐府中发现。汉乐府亦有此类传播节候、地方物产、博物知识者，如果不将它们称为“古艳歌”“古乐府歌”“乐府歌”，则它与其同时并存于汉世里巷的“语”“谚”几可混同视之，其例如下：

古艳歌：秋霜白露下，桑叶郁为黄。

古艳歌：白盐海东来，美豉出鲁门。

古乐府诗：布谷鸣，农人惊。

古乐府诗：豹则虎之弟，鹰则鹞之兄。

古乐府诗：琉璃琥珀象牙盘。

乐府歌：春酒甘如醴，秋醴清如华。

这类内容在汉人群体的社会生活中世代传承，是一种可供汉世群体依循的日常生活知识的参照体系。依今日民俗学观点，它们即属于广义的“民俗”所包含的范围。对于“民俗”，钟敬文曾做以下定义：

民俗，即民间风俗，指一个国家或民族中广大人民所创造、享用和传承的生活文化。民俗起源于人类社会群体生活的需要，在特定的民族、时代和地域中不断形成、扩布和演变，为民众的日常生活服务。民俗一旦形成，就成为规范人们的行为、语言和心理的一种基本力量，同时也是民众习得、传承和积累文化创造成果的一种重要方式。①

上述的节候知识、博物知识反映了部分汉人在思想、心理、语言上对于日常生活经验世界的观察与认识，而汉人习得、传承和积累“汉家风俗”的方式之一，即是借由此“里巷之言”而得之。这种属于“里巷之言”的“语”“号”“谚”“谣”“歌”即是记忆、保存、传播“汉家风俗”的重要传播媒介。

（二）“悦意言说”与“谑刺言说”：“汉家风俗”的正反言说展演

汉乐府的“歌”“谣”与其时流播里巷的“语”“号”“谚”乃共同作为“汉家风俗”的口头传播媒介。歌讴者演绎它们的方式，有两类值得注意的言说方式，它们是“悦意言说”以及“谑刺言说”。先说第一种，其例如下：

君子行：君子防未然，不处嫌疑间。瓜田不纳履，李下不正冠。叔嫂不亲授，长幼不比肩。劳谦得其柄，和光甚独难。

折杨柳行：默默施行违，厥罚随事来。末喜杀龙逢，桀放于鸣条。祖伊言不用，纣头悬白旄。指鹿用为马，胡亥以丧躯。夫差临命绝，乃云负子胥。戎王纳女乐，以亡其由余。璧马祸及虢，二国俱为墟。

① 钟敬文主编《民俗学概论》（第二版），高等教育出版社，2010，第3页。

长歌行：青青园中葵，朝露待日晞。阳春布德泽，万物生光辉。常恐秋节至，焜黄华叶衰。百川东到海，何时复西归。少壮不努力，老大徒伤悲。

古诗：采葵莫伤根，伤根葵不生。结交莫羞贫，羞贫友不成。

古诗：甘瓜抱苦蒂，美枣生荆棘。利傍有倚刀，贪人还自贼。

古诗：青青陵中草，倾叶晞朝日。阳春布惠泽，枝叶可缆结。草木为恩感，况人含气血。

古艳歌：茕茕白兔，东走西顾。衣不如新，人不如故。

在上述的这些例子中，主要以正面、正向的言说，道出个人、群体合宜的行为规范的讲述，或将所欲传达的伦理观念或行为原则借人物主角之口而说出，如：

乌生（乌语）：人民生各各有寿命，死生何须复道前后。

陌上桑（罗敷语）：使君一何愚，使君自有妇，罗敷自有夫。

羽林郎（胡姬语）：不惜红罗裂，何论轻贱躯。男儿爱后妇，女子重前夫。人生有新故，贵贱不相逾。

艳歌行（补衣妇语）：语卿且勿眄，水清石自见。

这些承载于汉乐府以及早期古诗中的"汉家风俗"，或是先设定欲讲述之主题，而后举例说明之，如《长歌行》《折杨柳行》先设定主题，而后罗举事例，以说理劝喻；或以事对比于人，如以园中葵之衰与百川不复东流，而明示"少壮不努力，老大徒伤悲"的规诫主题，以枯鱼之泣而显"慎出入"之理；或是陵中草尚可缆结以报阳春之恩，教人需知恩图报；以"甘瓜抱苦蒂""美枣生荆棘"以喻伴随逐利而可能隐藏的伤害。再如那些借主角人物之口，如乌言"人民生各各有寿命，死生何须复道前后"[1]，罗敷之辞"使君有妇，罗敷有夫"，胡姬之言"女子重前夫"，"人生有新故，贵贱不相逾"，补衣妇语"水清石见"，等等，无论其叙述口吻是劝导、禁止、规诫或说理，或出以歌讴者或所代言之主角之说话口吻，

① 李子德曰："弹乌、射鹿、煮鹄、钓鱼，总借喻年寿之有穷，世途之难测。"转引自黄节笺释、陈伯君校订《汉魏乐府风笺》，第1卷，人民文学出版社，2008，第23页。

其内容所载多为群体所推崇与肯定的正向价值。

有时，汉乐府又在乐人奉承主家的说听关系中显现出群体所向往的现世幸福，它们主要是关于世俗生活中长寿、荣名富贵、家室和乐等观念。如：

王子乔：圣主享万年，悲今皇帝延寿命。

长歌行：奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。……陛下长生老寿……陛下长与天相保守。

相逢行：黄金为君门，白玉为君堂。堂上置樽酒，作使邯郸倡。中庭生桂树，华灯何煌煌。

长安有狭斜行：大子二千石，中子孝廉郎，小子无官职，衣冠仕洛阳。三子俱入室，室中自生光。

长安有狭斜行：大妇织绮纻，中妇织流黄。小妇无所为，挟琴上高堂。丈人且徐徐，调弦讵未央。

陇西行：取妇得如此，齐姜亦不如。健妇持门户，亦胜一丈夫。

这种承载社会道德规范或理想生活形态的叙述，在西方的口头叙述中亦有之，它们被研究者称为“悦意言说”（sweet talk）。在西方的口头诗歌传统中，亦存在这种蕴含在歌唱中承传群体所推崇之价值与传递出群体成员合适行为准则的口头诗歌，如荷马史诗中的两大英雄人物，阿基利斯（Achilles）与奥德修斯，他们分别被称为“愤怒的阿基利斯”以及“诡计多端的奥德修斯”，在《伊利亚特》之中，阿基利斯之愤怒源于为其友帕特罗克洛斯（Patroklus）复仇而来，而在《奥德塞》中，奥德修斯则是为归乡而进行一段漫长的英雄冒险旅程，其间展现了他无与伦比的诡诈智巧。在“愤怒的阿基利斯”与“诡计多端的奥德修斯”之语背后，事实上指涉了古希腊传统中对于优秀的英雄或人物所具备的勇敢、机智特质的推崇。密芙·爱德华（Viv Edward）与托马斯·山克威滋（Thomas J. Sienkewicz）在《优秀的讲述者》（The Good Talker）中指出优秀的讲述者被分为清楚的两个类别，一类是被称为“悦意言说者”（sweet talker），另一类则是“谑刺言说者”（broad talker），所谓“悦意言说者”：

作为表演者，他们使用正式的修辞以凸显其庄重合礼，并且使自

身体现出群体的道德规范的影响力。

作为演说者，他们凭借言辞逗弄与取悦群众。他们同时也是讲述新鲜与古老的故事以娱乐群众的说故事人。[①]

“悦意言说者”所传述的内容，无非在公开歌讴场合中呈现群体所推崇的道德价值、向往的生活形态以及人生观、价值观取向，同时，又可出以逗弄言辞以取悦观听众。密芙·爱德华与托马斯·山克威滋在《优秀的讲述者》中即说：

许多口头文化传统之中，一个优秀的讲述者（good talker）是被认定为社会性价值以及群体理想、典范的教导者与守护者。[②]

一个优秀的讲述者应同时是专业的表演者、历史学者与教导者。[③]

罗杰·亚伯拉罕（Roger D. Abraham）指出这类承载群体理想、典范乃至理想生活形态的“悦意言说”，往往出现以下的场合，它们是：

家庭仪式，如结婚庆宴、感恩节、洗礼、葬礼等需要每个人说些话或唱首歌的时刻；节日庆典，如圣诞节、狂欢节化装舞会、学校音乐会或是茶聚等。[④]

罗杰·亚伯拉罕又以家庭仪式为例，说明其口头展演内容往往是关乎家庭秩序的必要性、家庭责任以及家庭延续的主题。[⑤] 这类“悦意言说”可见于中国婚庆仪式中的婚俗歌谣，如广东开平《新娘歌》曰：

初行奠雁御轮秋，初自关雎咏好逑。初入洞房花烛夜，初来织女会牵牛。

---

① Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “The good talker”, *Oral cultures past and present: Rappin’ and Homer* (Cambridge: Basil Blackell, 1990), p. 16.

② Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “The good talker”, p. 33.

③ Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “The good talker”, p. 35.

④ Roger D. Abraham, “The Training of The Man of Words in Talking Sweet”, *Language in Society*, Vol. 1, no. 2 (1972. 10): 18.

⑤ Roger D. Abraham, “The Training of The Man of Words in Talking Sweet”, p. 19.

二老康强福寿老，二人万载结良缘。二君授受箕裘绍，二姓应知好合联。

三月桃夭色倍新，三星在户见良人。三家吉语堂前咏，三祝君家款款陈。

四时泰运永宏开，四德幽闲妇有才。四海交游仁义广，四方攸姓卜生财。

五世正宜卜厥昌，五伦克尽懔纲常。五行随在皆安吉，五子登科姓字扬。

六礼告成喜娶妻，经径勤读可修齐。六朝诗礼胸罗悉，六艺之文广传兮。

七仙临下户间盈，七品诰封自显荣。七夕河边同相会，七星照护远常亨。

八十杖朝齿德增，八荒寿域乐同登。八元骏发多才艺，八士荣生效奋鹏。

九如天保愿相偿，九代同堂子姓昌。九二占蒙应叶吉，九重直上辅兼全。

十年窗下步云先，十足丁财甲第绵。十府鸿名宜永显，十成福禄寿兼全。①

其中所述，除祝颂二姓合婚之好，要求新人恪守伦常，修身齐家之外，尚且将现世人生之福禄寿喜皆竭尽搜罗而为之祝愿。再如台湾婚俗场合中讲述的吉祥话，如：

新娘在厝学道理
嫁翁婿　有礼义
讴咾佃厝势教示
敬重家官食百二②

其中所述即要求新娘有教养、懂得敬重家中长辈。在另外的例子中，

① 周玉波编《中国喜歌集》，社会科学文献出版社，2011，第222~223页。

② 讴咾，音 o^1lo^1，夸赞。势，音 gau^5，能干。胡万川主编《彰化县民间文学集歌谣篇》（三），彰化县立文化中心，1995，第142页。

这类吉祥话亦可挟以谐谑之趣，如同为施鸭角女士所讲述的《茶盘金金》：

茶盘金金
茶瓯深深
新郎合新娘相吣
若无相吣我茶毋啉①

这些例子与上述所列举汉乐府之例，即属于这类“悦意言说”的范围。歌讴者作为“悦意言说者”，他出现的场合多半是仪式进行的场合，如罗杰·亚伯拉罕所指出的结婚、丧礼或节日庆典以及见于广东与台湾的婚宴场合，但也可以是聚众宴饮的场合，歌讴者在此场合中充当助兴的角色，而歌诗的内容，要发挥助兴的作用，可以是正面的传统价值观之陈述，如前述《君子行》《折杨柳行》《长歌行》《乌生》、乌语《陌上桑》、罗敷语《羽林郎》之胡姬语《艳歌行》之补衣妇语之例，亦可以是祝颂长寿、富贵，如《王子乔》《长歌行》《相逢行》《长安有狭斜行》之例。此外，亦可以是掺杂戏弄、荒诞不经的言语于其中②，如《陌上桑》中，罗敷说道：“使君自有妇，罗敷自有夫”，其中即含有罗敷以礼自持、自重之意，但在其对话场景中，罗敷与使君的对话亦有几分相戏的意味，如朱熹即以“罗敷即使君之妻，使君即罗敷之夫。其曰‘使君自有妇，罗敷自有夫’，正相戏之辞”。又曰：“‘夫婿从东来，千骑居上头’，观其气象，即使君也。后人亦错解了，须得其辞意，方见好笑处。”③ 再如《长歌行》“仙人骑白鹿，发短耳何长”，虽篇末有祝颂长寿、长生之意，然而，此处却是将对仙人的幻想相化，并以“发短”“耳长”的谐趣形象呈现；再如《枯鱼过河泣》设以中箭之鱼对鱼群同伴示以警戒之语，沈德潜即以“奇想”称之④。由此可知，汉乐府中的“悦意言说”，在美好祝愿之外，亦可显现

① 相吣，意 cim[1]，吻。啉：音 lim[1]，喝。胡万川主编《彰化县民间文学集歌谣篇》（三），彰化县立文化中心，1995，第 138 页。

② 萧涤非亦以乐府和古诗最大的不同与微妙之处，即在此“诙谐性”的有无，而他所指的“诙谐性”，主要是指其编创内容中信口开河、不近人情，不符合事理的荒唐言语。见萧涤非《乐府的诙谐性》，《乐府诗词论薮》，齐鲁书社，1985，第 73~74 页。

③ （南宋）朱熹：《朱子语类》，卷 80，收入朱杰人、严佐之、刘永翔主编《朱子全书》（修订本），上海古籍出版社，2010，第 2758~2759 页。

④ （清）沈德潜选《古诗源》，中华书局，1998，第 3 卷，第 71 页。

其诙谐趣味处。

相对于“悦意言说”，另有“谑刺言说”（broad talk）一类：

> 针对那些作为严重违反群体规范行为的人们所使用的兼有戏谑与言语机锋的表演。“谑刺言说者”通常在家族之外的语境演出，如弹子房、酒吧、市集、街角，而非在家中。他们通常也可以在古希腊的宴会、饮宴场合以及许多不同文化中的结婚仪式之中。[1]

“谑刺言说”的重点在于，它显现于叙述层面之内容是与主流文化所推崇之价值相反者，它可能是对主流价值观或上层阶级予以调侃、嘲讽，如在欧洲以及其他地区某些选择与上流社会密切往来的教会地区中，普遍流播着一些揶揄传教士的故事，或是如非裔美国人所叙述的故事或诗歌即是以推崇变“坏”、机巧、圆滑世故之行，其故事或诗歌中的英雄所体现者，无非即是鄙视法律、浪漫之爱、怜悯、感恩等理所当然地存在于白人中产阶级的价值观[2]。这些“谑刺言说”的存在，乃是成为缓和或纾解个人或群体在某些情境或场合中所遭遇的社会压力的中介。密芙·爱德华（Viv Edward）与托马斯·辛克威滋（Thomas J. Sienkewicz）曾举出婚庆仪式中使用的带着羞侮字词或谩骂意味的“谑刺言说”，它的内容是由新郎一方所提供，而由新娘一方来表现揭露，如下面所举之例：

> 老爷子，您干了什么好事呀？您是干了什么好事呀？
>
> 你究竟干了什么好事呀？您不过是拥有貌似珍宝的假货！
>
> 您用了无数的爱与关怀教养令爱，教育她，使她成熟、世故而精明，然而，却把她交给了眼前这个蠢笨的鲁男子。
>
> 老爷子，您干得真好！您真是干了一件好事。您拥有一颗货真价实的珍宝。
>
> 您用了无数的爱与关怀教养令爱，教育她，使她成熟、世故而精

---

① Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “The good talker”, pp. 16-17.

② Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “The good talker”, p. 35.

明，然后，把她交给眼前这位兼有才智的好男儿！[①]

在这个例子中，这两段话语是由新郎一方所提供的，因之，其中对于新郎与新娘的侮辱，并非真实的辱骂或诋毁，而是一段具有嘲戏性质的话语，因之，伴随于其后的另一段话语，便显出其庄重与祝颂之意。密芙·爱德华（Viv Edward）与托马斯·辛克威滋（Thomas J. Sienkewicz）指出，围绕着结婚这一事件，对新郎和新娘双方的家族而言，所要承担的心理压力与社会压力皆甚剧，结婚是展示双方的社会地位、财富，并且借着彼此之家族实力而进一步巩固双方的社经地位的社会活动。而就新娘一方而言，她必须脱离原生家庭以适应新的家庭，可能必须面对来自对方家庭不同程度的敌意；就新郎一方而言，对于这个新进的家庭成员是否适合自己的家族，以及双方缔结姻亲关系会否临时变卦？能否把婚礼完整地布办妥当圆满完成，双方皆承担着极大的焦虑与压力。在这种情况下，“谑刺言说”中的嘲弄或者说是侮骂，便透过此一结婚场合中的发声者之口，成为双方释放宣泄压力的出口[②]。密芙·爱德华（Viv Edward）与托马斯·辛克威滋（Thomas J. Sienkewicz）认为，无论是“悦意言说”，还是“谑刺言说”的发声者皆无意于破坏群体既有秩序，尤其是后者，他们正是借由其话语缓和了存在于群体内外的紧张状态。不管是“悦意言说”，还是“谑刺言说”，它们皆是利用同一套语言资源而产生的不同表达。“悦意言说者”协助保存了那些在书写记录中可能被遗忘的人们的记忆以及群体所珍视之价值，而“谑刺言说者”虽则显然违反了群体接纳的规范，但它的功能仍在于作为反社会冲力的蒸汽阀，最终，它是与“悦意言说者”发挥类似的功能，成为维持群体和谐的话语，这两种方式的发声者皆是以各自的方式共同维护、支持已存在的社会秩序[③]。

在汉乐府中亦存在这类带有“谑刺言说”色彩的例子。不过，就现存的文本材料视之，在用字遣词上，汉乐府已较少使用粗鄙浅陋或毁谤辱骂之词汇，如果我们把握住“谑刺言说”的核心，主要是与群体中的主流价值相背离或对之发以嘲讽、戏弄，那么，我们在汉乐府中依然可以发现

---

① Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “Abusing”, *Oral cultures past and present: Rappin' and Homer*, pp. 128–129.

② Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “Abusing”, pp. 129–130.

③ Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “Abusing”, p. 132.

“谑刺言说”的踪影。《说文解字》释“谑”曰：

谑，戏也。[①]

《汉书·地理志》颜师古注“伊其相谑”则曰：

谑，戏言也。[②]

“谑”，言其为“戏言”，意指其含有不严肃、不庄重乃至引以取乐的成分在其中，由此以视汉乐府中的“谑刺言说”，现存作品中即有以“戏言”作为宣抒压力与不平之意者，如：

战城南：野死谅不葬，腐肉安能去子逃？

宋子侯董娇饶诗：高秋八九月，白露变为霜。终年会飘堕，安得久馨香。秋时自零落，春月复芬芳。何如盛年去，欢爱永相忘。

古诗为焦仲卿妻作：贺卿得高迁，磐石方且厚，可以卒千年。蒲苇一时纫，便作旦夕间。卿当日胜贵，吾独向黄泉。

古咄唶歌：枣下何攒攒，荣华各有时。枣欲初赤时，人从四边来。枣适今日赐，谁当仰视之。

《战城南》一首，以战死者口吻自道，其因战争而凶死荒野，然而，却对乌言“腐肉安能去子逃”，豪情尽显，但谐中却不免有泪。而宋子侯《董娇饶》则以桃李花对采桑女言，道出花期虽有开落，然总胜过人盛年一去，欢爱永相忘之残酷现实。而焦仲卿对刘兰芝语，更是在“磐石方且厚，可以卒千年。蒲苇一时纫，便作旦夕间”透露出焦仲卿对刘兰芝之背诺违誓的嘲讽。或《古咄唶歌》借事以喻人情，叙枣树结实，人则聚之，待取竭尽，仰视之人众亦稀矣，以平淡语而说人情暖冷。这些出以“戏言”的歌辞，皆是在伤感的语调中挟带几分嘲戏的性质。

再如部分早期古诗，其话题主旨围绕世事多险，世态炎凉，起落无常

① （汉）许慎撰、（清）段玉裁注《说文解字注》，台北：艺文印书馆，1974，第99页。

② （汉）班固：《汉书·地理志》，台北：鼎文书局，1983，第1652页。

的人情现实而生，是理解到个体生命的有限，而未能依此有限生命去追求现世人生的美好与幸福，如荣誉、名声、权力、富贵、享乐等世俗价值，而在生命局限或是社会体制的桎梏压抑下所产生的话语。在那话语之中，“谑”或“刺”的对象，是发声者自身，是他有限的肉体生命，伫立于重重局限面前愈显渺小微轻的自我意识。在似笑、似泣、似真、似谐的口吻中道出人生奄忽，成仙幻灭，不如竞逐名位，与世沉浮，追逐现世享乐的话语：

古诗（今日良宴会）：人生寄一世，奄忽若飙尘。何不策高足，先据要路津。无为守贫贱，轗轲长苦辛。

古诗（青青陵上柏）：青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客。斗酒相娱乐，聊厚不为薄。

古诗（回车驾言迈）：盛衰各有时，立身苦不早。人生非金石，岂能长寿考？奄忽随物化，荣名以为宝。

古诗（驱车上东门）：人生忽如寄，寿无金石固。万岁更相送，圣贤莫能度。服食求神仙，多为药所误。不如饮美酒，被服纨与素。

古诗（生年不满百）：生年不满百，长怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游。为乐当及时，何能待来兹。愚者爱惜费，但为后世嗤。仙人王子乔，难可与等期。

旧传李陵诗（钟子歌南音）：人生一世间，贵与愿同俱。身无四凶罪，何为天一隅。与其苦筋力，必欲荣薄躯。不如及清时，策名于天衢。

旧传李陵诗（岩岩钟山音）：人生有何常，但恐年岁暮。幸托不肖躯，且当猛虎步。安能苦一身，与世同举厝。由不慎小节，庸夫笑我度。吕望尚不希，夷齐何足慕？

箜篌谣：结交在相知，骨肉何必亲。甘言无忠实，世薄多苏秦。从风暂靡草，富贵上升天。不见山巅树，摧扤下为薪。岂甘井中泥，上出作埃尘。

陈祚明评《古诗十九首》曾说：

> 《十九首》所以为千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有几，虽处富贵，慊慊犹有不足，况贫贱乎！志不可得而年命如流，谁不感慨！人情于所爱莫不欲终身相守，然谁不有别离？以我之怀思，猜彼之见弃，亦其常也。夫终身相守者，不知有愁，亦复不知其乐。乍一别离，则此愁难已。逐臣弃妻，与朋友阔绝，皆同此旨。故《十九首》唯此二意，而低回反复。人人读之，皆若伤我心者。此诗所以为性情之物，而同有之情，人人各具，则人人本自有诗也。但人有情而不能言，即能言而言不能尽，故特推《十九首》以为至极。①

十九首之中的两大主题即是“失志”与“别离”。而上举诸例，即是属于“失志”主题的话语类型，这是一种处于“失志”的心理状态下产生的话语。陈祚明在“驱车上东门”一首后，评道：

> 此诗感慨激切，甚矣。然通篇不露正意一字。盖其意所愿，据要路，树功名，光旗常，颂竹帛，而度不可得，年命甚促，今生已矣！转瞬与泉下人等耳！神仙不可至，不如放意娱乐，勿复念此。其勿复念此者，正不能不念也。②

上举之例正是在“正意”：据要路、树功名、光旗常、颂竹帛等人生目标已难实现的情况下所道之心声，“失志”之感，“不得已而托之名，托之神仙，托之饮酒”③，然而，“惟知道者，可以冥忘”，“有所托以自解者，其不解弥深”④，正是因无法断然舍离，因之，发声者对于“正意”的“不念”“勿复念”所伴随的感伤、激切便愈深，而这些面向生命、社会、自我的“谑刺言说”，便成为宣泄那“正意”被压抑或未得化为理想实践

① （清）陈祚明评选、李金松点校《采菽堂古诗选》（上），上海古籍出版社，2008，第3卷，第80页。

② （清）陈祚明评选、李金松点校《采菽堂古诗选》（上），上海古籍出版社，2008，第3卷，第86页。

③ （清）陈祚明评选、李金松点校《采菽堂古诗选》（上），上海古籍出版社，2008，第3卷，第85页。

④ （清）陈祚明评选、李金松点校《采菽堂古诗选》（上），上海古籍出版社，2008，第3卷，第85页。

的出口，它是发声者面对“失志”的“自慰”之词，即使“睹繁华，伤贫贱”，仍然能说：“斗酒相娱乐，聊厚不为薄”，“策驽马”而“游戏宛与洛”[①]，同时，毫不掩饰地表露：“无为守贫贱，轗轲长苦辛”“奄忽随物化，荣名以为宝”“与其苦筋力，必欲荣薄躯”“吕望尚不希，夷齐何足慕？”“岂甘井中泥，上出作埃尘”等对荣名的渴望与企求。发声者并无因“正意”失落而出以直接的谩骂或侮辱，而是在“不如饮美酒”“被服纨与素”“奄忽随物化，荣名以为宝”的似醉似醒、笑还带泪的“戏言”中凝视自我的脆弱、无力与落失。正如陈祚明所言：“有所托以自解者，其不解弥深”[②]，而后，在这种以自我为对象的“戏言”中去抚抱、安慰那在“年命甚促，今生已矣”“正意”落空中为滚淌而出的沉郁与悲苦所淹没吞噬的“莫不思得志”的志向与怀抱。这些作品与其说是高居庙堂的士大夫宴饮助兴的作乐之歌，倒不如说更像是厕身里巷、闾阎、闾里的布衣文士，在追求功名落空中以自我为嘲戏对象的话语。贺贻孙即说：

> “今日良宴会”篇，欢娱未竟，忽接“人生寄一世，奄忽若飙尘。何不策高足，先据要路津？无为守穷贱，轗轲长苦辛”六句。无端感慨，不情不绪，全是一肚皮愤世语，莫认真看。盖其语意深浑，读者不觉，遂误注为热中耳。[③]

辞面表“热表”，而辞内实为“一肚皮愤世语”，以“热表”写“愤世”，“谑”与“刺”之意已在其中矣。就此而言，它与西方口头传统中的“谑刺言说”类似，同样发挥着解消对立、冲突以维持秩序的功能，只是我们上举的这些例子，更多的是侧重个人而言，它的“谑”与“刺”的对象是针对自我的，是提供个人解消他内在的对立与冲突并且稳定、调和个人的心理秩序而发挥出话语功能的。

汉乐府中的“谑刺言说”，亦有一类是“刺”的成分较为鲜明的，这

---

① 陈祚明即说此首“乃失志之士强用自慰也。斗酒薄矣，且云聊厚。宛洛固繁华，而驽马来游，心意何可娱也！”（清）陈祚明评选，李金松点校《采菽堂古诗选》（上），上海古籍出版社，2008，第3卷，第82页。

② （清）陈祚明评选、李金松点校《采菽堂古诗选》（上），上海古籍出版社，2008，第3卷，第82页。

③ （清）贺贻孙：《诗筏》，收入郭绍虞编选《清诗话续编》（一），台北：艺文印书馆，1985，第146页。

一种类型的歌讴是属于群体之中的未得利益者，或是因相对一方获益而遭受实际或预期损失一方的发声。以民为淮南厉王所作的歌为例，汉乐府中的《鸡鸣》和《上留田行》之主题皆有涉及兄弟失和之主题，而民为淮南厉王所作的歌亦同此旨，指涉对象隐指文帝与厉王。汉文帝闻之，乃叹曰："尧舜放逐骨肉，周公杀管蔡，天下称圣。何者？不以私害公。天下岂以我为贪淮南王地邪？"① 可知，汉文帝亦知此歌乃讽己之作，此歌的歌讴者即是"淮南民"，其中有为淮南王发声的说话意图。对于那些损害个人或群体之利以利己者，他们即透过这类"谑刺言说"来发表议论，发为流播于里巷的公开话语而对之进行评议。不过，我们亦可以发现，除了《颍川儿歌》以"灌氏族"与《献帝初京都童谣》以"不得生"来咒诅灌夫一族以及董卓之外，多数的例子皆非直指对象以侮辱或谩骂，而是采用了"谑中带刺"的表现方式来宣泄不平或不满。"谑刺言说"的编创，无论指涉对象所具有的社会位阶为何，均在其内容中针对指涉对象之行为进行评判，它表现为将指涉对象之名姓直接或间接地置入内容之中。其例可见下表所列：

篇名	内容	歌谣制作起因
颍川儿歌	颍水清，灌氏宁。颍水浊，灌氏族。	宗族宾客为权利，横颍川。
牢石歌	牢邪！石邪！五鹿客邪！印何累累？绶若若邪？	石显与中书仆射牢梁、少府五鹿充宗结为党友，诸附倚者皆得宠位。
成帝时童谣	邪径败良田，谗口乱善人。桂树华不实，黄爵巢其颠。故为人所羡，今为人所怜。	桂赤色，汉家象。华不实，无继嗣也。王莽自谓黄象，黄爵巢其颠也。
汝南鸿隙陂童谣	坏陂谁，翟子威。饭我豆食羹芋葵。反乎覆，陂当复。谁云者两黄鹄。	汝南旧有鸿隙大陂，郡以为饶。成帝时，关东数水，陂溢为害。翟方进为相，与御史大夫孔光共遣掾行视，以为决去陂水。其地肥美，省堤防费而无水忧，遂奏罢之，及翟氏灭，乡里归恶……追怨方进。

① （汉）司马迁撰、〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》，第118卷，第1268页。

续表

篇名	内容	歌谣制作起因
鸡鸣	桃生露井上，李树在桃旁。虫来啮桃根，李树代桃僵。树木身相代，兄弟还相忘。	
古上留田行	三荆同一根生，一荆断绝不长。兄弟有两三人，块摧独贫。	
天下为卫子夫歌	生男无喜，生女无怒。独不见卫子夫霸天下？	卫子夫立为皇后，后弟卫青字仲卿，以大将军封为长平侯。四子，长子伉为侯世子，侯世子常侍中，贵幸。其三弟皆封为侯，各千三百户，一曰阴安侯，二曰发干侯，三曰宜春侯，贵震天下。
东门奂谣	东门奂，取吴半，吴不足，济阴续。	东门奂，历吴郡济阴太守，所在贪浊。
长安谣	伊徙雁，鹿徙菟。去牢与陈实无贾。	石显失倚，离权数月，丞相御史条奏显旧恶，及其党牢梁、陈顺皆免官。显与妻子徙归故郡，忧满不食，道病死。诸所交结，以显为官，皆废罢。少府五鹿充宗左迁玄菟太守，御史中丞伊嘉为雁门都尉。

由上述例子可知，这类歌、谣的制作，起因于被指涉的对象的行为，违反或背离了群体所推崇的正向价值或是显示出群体所贬抑的负面价值而受到评判。如上列表格所列，《颍川儿歌》作于灌氏“宗族宾客为权利，横颍川”，《牢石歌》作于石显、劳梁等人的附翼“诸附倚者皆得宠位”，而《卫子夫歌》则起于卫氏一门因卫子夫而“贵震天下”，《东门奂谣》则因东门奂历吴郡济阴太守“所在贪浊”等，反映在编创内容上，就把涉及对象的名姓或行为以“谑”或“刺”之口吻置入其中。

又有一些例子，歌讴者在对指涉对象的称谓上，未依尊卑惯例，而将那些有着较疏远的人际关系的对象及其行为，以较为亲近人际关系的口吻进行叙述与评价，如：

民为淮南厉王歌：一尺布，尚可缝。一斗粟，尚可舂。兄弟二人

不相容。

王莽末天水童谣：出吴门，望缇群。见一蹇人言欲上天，令天可上，地上安得民。

桓帝初城上乌童谣：城上乌，尾毕逋。公为吏，子为徒。一徒死，百乘车。车班班，入河间。河间姹女工数钱。以钱为室金为堂，石上慊慊舂黄粱，粱下有悬鼓，我欲击之丞卿怒。

透过其称谓使用可以发现，即使歌讴者是与文帝、厉王之间较疏远且具有上下尊卑的社会关系的淮南民，也从里巷共有的兄弟应相珍、相爱的价值标准来评判汉文帝之行。而“蹇人”亦是天水民对隗嚣的鄙称，“河间姹女”则是称平帝母永乐太后。再如“头白皓然，食不充粮。里衣褰裳，当还故乡”即是对那些“去离本土，营求粮资，不得专业。结童入学，白首空归”之类的老儒生的描述。

在这些例子中，歌讴者乃以近似里巷空间中彼此相互“熟悉”的“面对面的社群”，通过彼此之间的“里巷之观”与“里巷之言”来展开观察与评价。无论是汉文帝、厉王、隗嚣还是永乐太后，他们虽然与歌讴者存在不同熟悉程度的人际关系，然而，对歌讴者来说，皆是将这些处于不同社会位阶中的评议对象视为“面对面的社群”中之成员而加以评价，而评价的标准即是存在于“汉家风俗”中的行为准则或道德规范。然而，它不似汉家律法的强制性与惩戒性，它代表的是一种弥漫流播于群体内部的“乡曲之誉”或“乡曲之毁”。如汉文帝听闻“一尺布”歌之例，当汉文帝闻此歌后，他并未对淮南民进行追究或惩处，事实上，他也无法确认并追究此歌的编创者究竟为何人，然而，它却代表汉文帝在某一地域范围中所拥有的群体评价。这种评价非但不会随文帝之死而消失，相反地，可能因为流传于众民众口之中，而成为汉文帝留给群体的历史记忆，一旦加载史册，这种“乡曲之誉”或“乡曲之毁”就成为汉文帝的人生档案，代表他一生行迹的一部分，莫怪乎汉文帝后来做出了补强措施以应淮南民之评。《汉书·淮南厉王长传》就记载汉文帝闻此歌后，“徙城阳王王淮南故地，而追尊谥淮南王为厉王，置园如诸侯仪”①。从此可以发现，那种与歌讴者存在较疏远与尊卑差异的社会关系的被评议对象，成为歌讴者口中或

① （汉）班固：《汉书·淮南厉王长传》，台北：鼎文书局，1983，第2144页。

嘲弄，或咒诅，或讽刺的对象之时，其间隐含有一种近似娱乐作用的效果在其中。而这种娱乐或消遣，亦不是单纯地娱乐或消遣，而是将那些既得利益者或损伤个体甚至群体利益者作为可批评、议论的对象，暂时地剥离其社会位阶，点明他的名姓或为人贬抑的行为，并且加以谐谑、讽刺、调侃而从中获得社会压力的宣泄。面对那些造成不公、不义、不幸事件的始作俑者，这种"谑刺言说"，恰可在歌讴者与接听者之间建立起一种"言之者无罪，闻之者足以戒"的说听关系。《诗经》传统即有所谓"谲谏"，郑玄注曰：

> 咏歌依违不直谏[①]

而"咏歌依违不直谏"亦即"不指切事情"[②]，汉乐府所显示出的"谑"与"刺"，正是采用"不指切事情""咏歌依违"的说话方式来表达对群体内部发生事件或群体成员行为的评判。而在"不指切事情"与"依违讽谏"之间，事实上给予歌讴者很大的弹性与空间去编创产生评价人物或事件的话语，其中"谑"或"刺"，原是歌讴者可以掌握分寸与拿捏力道之物，因之，可以"谑而不虐"，亦可"谑而虐之"，"谑"与"刺"之间，与其说是判然二分，不如说是在"谑"与"刺"之间回旋周转，深深浅浅，迂回来去。有时，是"谑"或"刺"，更是取决于接听者听闻之后的反应与行动，或是在接听群众间所形成的舆论氛围，来决定话语所具有的实际影响力。

存在于政治性歌谣中的"谑刺言说"，乃是一种仿照里巷"观""言"而来的观察方式与说话方式，它使那些与歌讴者原先存在较疏远社会关系的人物或事件，成为与接听者有着较亲近社会关系的内部群体成员，被指涉的对象与歌讴者所具有的社会阶级差异，在口头传播的"歌"与"谣"中，暂时性地消弭。因此，在歌讴者与指涉对象之间，无关乎其社会地位之尊卑强弱，歌讴者是以群体所共同遵循并在其中生活着的"汉家风俗"所具有的价值意识、理想典范、行为准则来进行评判的。在这种评判标准

---

① （汉）毛亨传、郑玄笺、（唐）孔颖达疏《毛诗正义》（《十三经注疏》本），台北：艺文印书馆，1982，第1卷，第16页。

② （汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《礼记正义》，《十三经注疏》本，台北：艺文印书馆，2001，第50卷，第845页。

面前，歌讴者的“我群”发声口吻，赋予他高于评判对象的发声位置，他是依据群体共有的理想典范或道德规范而发声，并以这种发声背后的群体相承的传统去检视他的评价对象，同时，在来自个人或群体的“谑刺言说”的发泄宣说中，发挥着它稳定群体既有秩序的功能。

（三）“传告”与“召唤”：歌讴者，作为“汉家风俗”的承传者、护持者与表演者

无论是“悦意言说”还是“谑刺言说”，作为群体相承传统的正向与反向的言说展演，歌讴者对于观听众所具有的影响力量，并非来自个人，而是在他背后累世积淀的“汉家风俗”。歌讴者既可以是“悦意言说者”，亦可以是“谑刺言说者”，正如费锡璜所指出，汉乐府具有“与经表里”的社会功能，然而，它又不似“经”一般严肃、庄重、崇高，它是以“闾巷口语”为传播媒介，来实行它在民间的文化场域的化民、教民、娱民功能。在此一面向上，“悦意言说”与“谑刺言说”使“汉家风俗”在口头传播中自然传递而出。从上述的“悦意言说”和“谑刺言说”之例可知，汉乐府的内容主题围绕着“汉家风俗”而生，每一首乐府歌诗背后都与内部群体成员世代传承的知识与传统相关，它包含了对生命的思考、情感的宣抒乃至日常生活的行为准则、道德规范、理想生活形态、常民生活知识的陈述，等等。若与后来曹魏之际的乐府歌诗相较，它更多的是显示出一种会引起群体共感、共鸣的叙述。

在口头传播仍是群体传播的重要时代里，汉乐府所代表的“歌”“谣”与其时的“语”“号”“谚”承担着传播群体共享之知识与传统的责任，而它们总的可以收拢概括在“汉家风俗”这一丰满的文化概念之中。对于歌讴者以及他的观听众而言，“汉家风俗”定非陌生之物，他们彼此共享、共有并且置身其中，歌讴者不需要花费力气去解释，重要的是，如何把它表现得引人入胜或引人注目，而以引起观听众与接听对象的响应为主要考虑。在这种期待接听对象能够有所回应的思维之中，以取悦赞扬观听众的“悦意言说”是一种，而采用嘲戏讽刺的“谑刺言说”则是另一种。无论实行何者，厕身于此里巷口头传播序列中的乐府歌诗的编创，更为重视的是对于里巷群体传统的“传承”，而非“创造”，若是“创造”，也为的是更好地“传承”。这一点，其实也是世界各地的口头传统的普遍现象。歌讴者作为文化传播者，与其说是“创造者”（creator），不如说是“传递

者”（transmitter）[1]。歌讴者作为“传递者”之迹，就在汉乐府的语言设计中所保留的“传告”意识中显现出来，它不仅是说给同代人听，同时也具有给予往后无数世代转相传承的意味。在现存的汉代及其后的乐府歌诗的结尾即有“传告”“传语”“寄语”等字词之使用，希冀同在现场的观听众乃至后世的观听众“戒之”、以为“明规”，并且，继续传承其所歌讴的内容，如：

雁门太守行：欲令后世，莫不称传。

古诗为焦仲卿妻作：多谢后世人，戒之慎勿忘。

古诗十九首（驱车出北门）：寄语后世人，道士慎莫作。

阮瑀驾出郭北门行：传告后代人，以此为明规。

石崇明君辞：传语后世人，远嫁难为情。

老子化胡经玄歌：传语后学须精勤。莫贪秽辱丧子身。

这些文献材料说明了歌讴者本身作为“传递者”的特殊文化传播角色，同时凸显了汉乐府作为“汉家风俗”的传播媒介特点，它是“汉家风俗”的“展演场域”（performance area），其中出现的以个别身份登场的人物活动，或是特定场景中发生的事件，皆指向群体共有、共享之物，它可能是熟悉的生活经验，人人共有的情感，亦可以是群体服膺的价值意识。约翰·迈尔斯·弗里（John Miles Foley，1947~2012）曾以荷马史诗《奥德赛》中多次重复出现的“历尽艰苦的非凡奥德修斯”这一套语为例，他认为那些带着修饰词的套语词组，事实上乃是透过特殊的编码（special code），而作为召唤传统知识网络的“锁钥”与“开关”，弗里进一步指出，这些套语的存在：

它们并非为那些特定的情境或事件而创造产出，而是处于传统知识网络中被创造出来。就像那些惯用语或成语一般，它们所承担的任务远远超过字面意义所示。[2]

---

① Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, “The good talker”, p. 33.

② John Miles Foley, “Immanent Art”, *How to Read an Oral Poem* (Chicago: University of Illinois Press, 2002), p. 114.

这也就是说，口头诗歌会以其特殊的编码形式，联结或开启了一个远比述说内容更为庞大的传统知识网络，就此而言，汉乐府作为“汉家风俗”的承载媒介，它不仅面向它的观听众传告属于群体共有并在其中生活着的“汉家风俗”，亦在这种“传告”之中，使“汉家风俗”中的所有内蕴优柔流灌于观听众的情感与意识之中，并且将接收它的观听众吸纳融化进那更庞大悠久的知识传统中。我们可以看见，除了乐府歌诗的内容本身是“汉家风俗”外，歌讴者本身亦成为“汉家风俗”的一部分，他身兼传播者、护持者与表演者三种身份，他是“汉家风俗”成为动态性、具有感染力的最重要载体，他以自身为“锁钥”与“开关”，而将“汉家风俗”带至观听众面前。可以说，“汉家风俗”成为具体可感之物，全凭借着这些歌讴者的存在而得以发挥其动能与影响力。

结 语

“语域”原指的是发声者因应不同的说话场合而存在的语言运用变化，本文即是借用语域构成三要素：“方式”、“场景”和“交际者”，来分析阐释汉乐府中的“里巷语域”，指出汉乐府在口头传播、歌讴主题以及文化传播角色上，皆与“里巷”以及流播于其间的“汉家风俗”密切相关。

“语域”的第一项构成元素是“方式”，亦即采用口头语言或书面语言进行传播。就其“方式”而论，采摭自街陌、里巷、闾阎的汉乐府，作为口头传播的“歌”与“谣”，与其时流播于汉世里巷的“语”“号”“谚”共同作为汉世“里巷之言”的组成分子。汉乐府，特别是那些来自街陌、里巷的“歌”与“谣”，它们是城居内部彼此之间存在不同程度熟悉关系的群体成员，对共有、共知、共在的公共事务、公开事件或内部成员活动，进行宣传布告、臧否善恶、抒发情感的口头传播媒介。

“语域”的第二个构成要素是“场景”，亦即话语所显现出的谈话主题，而在谈话主题的设定上，汉乐府的编创内容亦与“里巷”有着密切的联系。首先是歌讴者所具有的城居观察视点，歌讴者是立于城居内部不同角落来叙述报导着他所知的人物活动或发生事件，这些地点可能是“城寺”“街陌”“里中”“市”“城门”“城隅”“郭门”等来自城居内部的不同空间地点，细节成为叙述与观察的重点，观听众随同歌讴者的引领，重新看见与听见那些潜伏掩抑于帝国盛世辉光下城居角落中，或苍凉疲惫，

或含辛履艰，或率直热情，或俚俗谐趣，或警醒尖刺，或匮乏无援的另一种声音与风景。

从“交际者”而论，歌讴者乃是“汉家风俗”的承传者、护持者与表演者。歌讴者实行了两种言说方式：“悦意言说”与“谑刺言说”，“悦意言说”在叙述层面主要呈现的是群体所推崇的正向价值、道德规范与理想典范，而“谑刺言说”则是出以讽刺、调侃或谐谑的表述方式。无论是“悦意言说”还是“谑刺言说”，它们背后承传的是“汉家风俗”赋与歌讴者以具有影响力量的发声权力与位置。

在中国古典诗歌史上，关于乐府歌诗对于特定阅听对象具备讽喻作用的观点，一直存在于历来的古典诗论与乐府歌诗创作中，其中隐含着乐府诗语对于歌诗接听者具有影响作用的看法。就歌讴者一端而论，即是他可借由诗语向特定阅读歌诗的对象，表达传递个人或特定群体的情感、意念；就接听者一端而言，诗语所传递的内容亦可能使他产生来自心理或行为的回馈与反应。而这种对于乐府歌诗使用者具有影响力量的认识与运用，笔者认为，可以追溯到它原属于“里巷之言”的组成分子，从具有影响内部群体成员的公开话语这一点上来看，“里巷之言”，对于被指涉对象形成一种“乡曲之毁”或“乡曲之誉”。生活在城居空间的内部群体成员，其言其行与此“里巷之观”和“里巷之言”存在着微妙的互动联系，它一方面可以制约被指涉对象，另一方面又可成为被指涉对象为群体所认识与注意的讽评。乐府歌诗对于指涉对象具有影响作用，应即是以此最基本的“里巷之观”与“里巷之言”的模式而运作或转换的。里巷口头传播序列的“语”“号”“谚”“谣”“歌”就似今日的电视或网络的传播媒介，借此，时人可以听闻被指涉对象其言其行，同时，被指涉对象亦可在此口头传播中而为群体内部成员所认识与知悉。

对于歌谣在古代中国社会所具有的影响力量，前辈学者已多所关注研究，而笔者要强调的是，乐府歌诗作为发声者特定情感、意念、态度、评判的“展演场域”，与它作为汉世里巷口头传播的组成分子，与“语”“号”“谚”共同作为流播于街陌、里巷、闾阎具有影响力量的“里巷之言”具有密切关系。这种来自基层社会的“里巷之言”，对于内部群体成员具有影响力量的公开话语的属性，一直保留于乐府歌诗一系的创作之中，其间，发生转变的主要是，歌讴者的身份、发声立场与说话主题。身份与发声立场可以从里父老、里中儿、颍川民转变为士阶层，如中唐元

结、杜甫、元稹、白居易等士阶层，而在谈话主题上，亦可从“汉家风俗”转换为“讽兴时事”。在乐府歌诗一系的创作中，各期乐府歌诗皆有其“方式”、“场景”以及“交际者”，它们在汉乐府所形成的“里巷语域”上，或沿袭，或微调，或创变，而某些因素的调整与转变皆可能使“里巷语域”变更为其他类型的“语域”。“里巷语域”的提出，除了指出汉乐府所流播的街陌、闾里、里巷、闾阎等文化语境对于其语言艺术形成的影响外，亦是以此作为后续分析汉以及汉世以降的乐府歌诗一系的诗歌创作所显现出的“语域”类型与“语域”变化的基础工作。

惠休乐府诗的禅意解读

高人雄（新疆，石河子大学文学艺术学院，832000
兰州，西北民族大学文学院，7300302）
陈丽丽（兰州，西北民族大学文学院，7300302）

摘　要： 释惠休乐府诗，作为南朝僧人乐府诗的代表，主题多为描写男女情思，且文采斐然，诗意委婉。惠休善于吸收化用前人的诗歌表现手法和艺术构思，于乐府诗创作上取得一定成就。然而又不难发现，惠休乐府诗与世俗文人乐府诗有较大差异。主要表现为，诗歌意境清幽辽远，诗中主人公都为爱情而悲，期盼无果。由此可见，身为僧人的惠休，其乐府诗不乏禅意与说教。这种禅意也造成了惠休乐府诗的独特性和新鲜感，从而更易引起世人的关注和喜爱。究其诗风成因，首先与大乘佛教世俗化理念及南朝绮靡世风不无关系，惠休乐府诗也是时代的产物。

关键词： 僧人　乐府诗　艳情　禅意

乐府诗，原是经乐府采撷并演唱的歌曲，魏晋以后，部分乐府诗开始脱离音乐而书面化，演变为案头吟赏的诗体，人们常常利用乐府旧题进行创作，且并不一定配乐歌唱，甚至更有自创新题而不被管弦者。

建安时期出现了以三曹、王粲、阮籍、陈琳等一批作家为主的一代文人乐府诗的繁荣。而后正始时期，由于文人崇尚玄言、超脱现实，故而乐府诗创作一度陷入低迷状态。至西晋太康年间，乐府诗再度蔚为风气，傅玄、陆机、张华等都积极创作乐府诗，但此时的乐府诗拟古之风盛行，成就远不如曹魏时期。五胡乱华、晋室南渡，一方面清商旧曲急剧衰落，而另一方面以相和杂曲为中心的乐府诗以南北分裂为背景，各自成支流发展，进入新的阶段。北朝乐府诗以军中马上的鼓角横吹曲辞为主，主要描写北方广阔的自然、频繁的战争、艰辛的生活，表现豪迈的性格，风格雄

浑悲壮。而南朝乐府诗以清商旧曲与南方民歌相结合而成的清商新曲为主，其中源于江南民歌的吴声歌曲、西曲歌以及神弦歌占据了主要位置。吴声歌辞与西曲歌辞主要以男女情爱为表现对象，体制较小，情调婉转。神弦歌辞以祭颂神鬼为主要内容，多有人鬼相恋的故事，民歌色彩浓厚。同时南朝文人亦积极创作乐府诗，且多为摹拟汉魏旧题乐府，以及拟吴声西曲而作的艳情乐府诗为主。齐梁以后，随着宫体诗的盛行，乐府诗更是主要用来描写艳情甚至色情，诗风靡弱，毫无汉魏乐府风骨可言。其中刘宋时期的鲍照以汉魏旧题为主，能在柔媚纤巧、诗风靡弱的南朝乐府诗坛中自出新意，创作了一些富有现实批判精神的乐府诗，引起了人们的关注。而在乐府诗变化翻新的南朝诗坛，还值得一提的是僧人乐府诗。因僧人身份与文人有一定差距，他们的乐府诗在文人乐府诗中也自有面目。所以本文拟探讨南朝僧人乐府诗，南朝僧人乐府诗作者首推释惠休[①]。

一　释惠休奉敕还俗

关于惠休生平，虽有还俗之实，但究其本愿并无舍弃佛道而还俗意。根据史料记载，可明显见出他“不欲罢道”，而是奉敕还俗。

释惠休文采斐然，与文人交往甚多。元嘉年间徐湛之任南兖州刺史，召集文士聚会，惠休是重要嘉宾。《宋书·徐湛之传》中有云：“（元嘉）二十四年（447），……（徐湛之）出为前军将军、南兖州刺史。善于为政，威惠并行。广陵城旧有高楼，湛之更加修整，南望钟山。城北有陂泽，水物丰盛。湛之更起风亭、月观、吹台、琴室，果竹繁茂，花药成行，招集文士，尽游玩之适，一时之盛也。时有沙门释惠休，善属文，辞采绮艳，湛之与之甚厚。世祖命使还俗。本姓汤，位至扬州从事史。”[②] 此乃讨论汤惠休最常用的文献[③]。可知，释惠休俗姓汤，擅长作文，辞采绮丽，曾参与徐湛之发起的文士集会，深受徐湛之器重；后奉宋武帝敕命还俗，官至扬州从事史。

另有，唐释怀信在《释门自镜录》卷上《俗学无裨录·宋彭城寺慧琳毁法被流目盲事（慧休附）》中记载汤惠休的事迹：“慧休，字茂远，俗

① 惠休，亦有作“慧休”者。行文中一律作“惠休”，征引的文献中则保持原貌。
② 《宋书》，中华书局，1974，第1847页。
③ 《南史·徐羡之传》中亦有相似记载，内容更简。

姓汤，住长干寺。流宕倜傥，嗜酒好色，轻释侣，慕俗意。秉笔造牍，文辞斐然，非直黑衣吞音，亦是世上杜口。于是名誉顿上，才锋挺出，清艳之美，有逾古歌，流转入东，皆良咏纸贵，赏叹绝伦。自以微贱，不欲罢道。当时有清贤胜流，皆共赏爱之。至宋世祖孝武，始敕令还俗，补扬州文学从事。意气既高，甚有惭愧。会出补勾容令，不得意而卒。出沈约《宋书》。"[①] 以上释怀信所言内容出自沈约的《宋书》，然而今本的《宋书》并无此内容。将之与《宋书·徐湛之传》中有关汤惠休的内容进行比较，可以发现其更为详尽。明言惠休俗姓汤，字茂远，住长干寺，性倜傥放荡，嗜酒好色，戒行不严。又爱好诗文，文辞斐然，其作品"清艳之美，有逾古歌"，一经写出便广为流传，大有洛阳纸贵之势，以致当时清贤胜流"皆共赏爱之"，说明惠休诗作曾风靡一时，很有影响。他与世俗文人交往很深，混迹于世俗文人诗酒之中，忽略佛家戒行，也成为被勒令还俗的原因。

然而，关于汤惠休不情愿还俗的情况，史料也有明确记载。《释门自镜录》中说他虽有慕俗之意，但却"不欲罢道"。关于此问题《宋书·夷蛮传》记载宋武帝于大明二年（458）下诏沙汰沙门："世祖大明二年，有昙标道人与羌人高阇谋反，上因是下诏曰：'佛法讹替，沙门混杂，未足扶济鸿教，而专成逋薮。加奸心频发，凶状屡闻，败乱风俗，人神交怨。可付所在，精加沙汰，后有违犯，严加诛坐。'于是设诸条禁，自非戒行精苦，并使还俗。而诸寺尼出入宫掖，交关妃后，此制竟不能行。"[②] 宋武帝《沙汰僧徒诏》亦见载于《初学记》卷二三、《广弘明集》卷二四，唯个别文字略有出入。虽然"此制竟不能行"，但惠休很有可能于此时被敕令还俗。

另有，唐代释神清的《北山录》卷九《异学》中亦有关于宋武帝沙汰僧徒而惠休还俗的记载："复有狂狷之夫，弃乎本教，聊览坟索，游行内侮，若豕负涂，洁则忌之。（其有辞亲慕道，割爱为僧，而不知励己进修，全弃教典，专心外习，吟咏风骚，而于本教反生轻侮，故我高德顾之，忌如秽物……）如宋慧琳、慧休之流也……慧休为文，名冠上才。嗜酒色，无仪法。孝武以其污沙门行，诏勒还俗，补扬州文学从事，患不得志，终

① （唐）释怀信：《释门自镜录》，《大正藏》第51册，佛陀教育基金会，1990，第809页。
② 《宋书》，中华书局，1974，第2386~2387页。

于句容令焉。"[①] 说汤惠休"专心外习，吟咏风骚，而于本教反生轻侮"，且嗜酒好色，戒行不精，无僧人仪法，故而被宋武帝认为有污沙门仪范，敕令其还俗。

综上可知释惠休生性倜傥，有慕俗之意，又性爱作文，文风华丽，作品流传颇广，世人多共赏爱。宋元嘉二十四年，徐湛之为南兖州刺史，于广陵招集文士聚会，惠休亦在邀请之列。后有不良僧人参与谋反，致使宋孝武帝于大明二年下诏沙汰沙门，惠休很有可能于此时被敕令还俗。而后，惠休曾任扬州文学从事史。其虽"慕俗意"，然还俗做官非其本愿，患不得志，且心甚惭愧，终于任句容令时。所以惠休虽"慕俗意"与文人交往较多，但释家是其主要文化属性。

二 惠休乐府诗清艳有逾古歌

惠休"秉笔造牍，文辞斐然……才锋挺出，清艳之美，有逾古歌"（唐释怀信在《释门自镜录》记载），其诗颇受时人喜爱。惠休存诗据逯钦立校辑的《先秦汉魏晋南北朝诗》言其"有集四卷"[②]；《隋书·经籍志》有"宋宛朐令汤惠休集三卷"[③] 这样的记载，表明汤惠休所作诗歌不在少数，然现存诗歌，仅有逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》中的十一首诗歌，分别为《怨诗行》《江南思》《杨花曲》三首、《白纻歌》三首、《秋思引》《楚明妃曲》《赠鲍侍郎》。其中除《赠鲍侍郎》一诗外，其余均为仿作乐府民歌，所作深受乐府曲调的影响[④]。惠休身为出家之人，而所作乐府诗内容，却表现男女相思之情，以致同时代的颜延之以为是"委巷中歌谣"，《诗品》斥之为"淫靡"。这些评语显然失之公允，那么惠休乐府诗究竟如何，以下试作分析。

先看最著名的《怨诗行》，该诗抒发了深闺少妇自感芳年易逝、思远之情无以传达的忧伤。

明月照高楼，含君千里光。巷中情思满，断绝孤妾肠。

---

① （唐）释神清：《北山录》，《大正藏》第52册，台北佛陀教育基金会，1990，第629页。

② 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1243页。

③ 《隋书》，中华书局，1973，第35卷，第1075页。

④ 参见包得义《南朝诗僧康宝月及其诗歌考论》，《求索》2013年第1期。

悲风荡帷帐，瑶翠坐自伤。妾心依天末，思与浮云长。
啸歌视秋草，幽叶岂再扬？暮兰不待岁，离华能几芳？
愿作张女引，流悲绕君堂。君堂严且秘，绝调徒飞扬。（《怨诗行》）①

晋代乐府利用曹植《七哀诗》创作《怨诗行》曲调，《七哀诗》在《乐府诗集》中就题作《怨诗行》。曹植的《七哀诗》为后来的《怨诗行》写作确定了描写闺怨题材的基调。此诗即为在曹诗的感发下写成，亦是抒发深闺少妇自感芳年易逝、思远之情无以传达的忧伤。首先，可看出这首《怨诗行》模仿曹植《七哀诗》的痕迹非常明显，《七哀诗》起句为："明月照高楼，流光正徘徊。"此诗作："明月照高楼，含君千里光。"首句直接引用曹诗，第二句对原诗意象稍作调整，将月光拟人化，直接展开抒情，自然超妙。"巷中情思满，断绝孤妾肠"。"巷中情思"指月光，"断绝孤妾肠"，即我（孤妾）为之肠断。这两句的意思是：月亮照着我，亦照着他，但此时只能望见天上的月亮却不能与心上人相见，甚是悲哀。"悲风荡帷帐，瑶翠坐自伤"。恰在此时秋风吹动帷帐，想自己的青春年华就这样虚度了，使她更感悲伤。"瑶翠"，美丽的姿质。以下为少妇的一系列思想活动，"妾心依天末，思与浮云长"。"天末"，即天的尽头。引颈长望，她的心思穿越广阔的空间去寻觅对方的所在。"啸歌视秋草，幽叶岂再扬？""啸歌"，长啸而歌。"幽叶"，黯淡的叶子。意为秋草已经枯萎、衰败的叶子还会再次生机勃勃吗？"暮兰不待岁，离华能几芳？"岁暮的兰草等不到过年就要凋残，落下的花还能再开几次呢？先因月光、悲风而触景生情，后又借花草融情入景。结尾直抒衷情，"愿作《张女引》，流悲绕君堂"。《张女引》为曲调名称，声情悲哀，潘岳《笙赋》有"张女之哀弹"的句子。此女想要弹一首哀伤的曲子，使悲音缭绕在心上人的房屋，以此来感动他。但是"君堂严且秘，绝调徒飞扬"，他的房屋太严密了，音乐无法传入，再动人的曲调也是枉然。表明女子对心上人的些许怨恨，诗名《怨诗行》，由此点题。全诗委婉跌宕，语言流利华美，将闺中少妇思念夫君，感伤青春易逝、容颜不再的悲苦生动绘出。语言表述如此自然，少妇在悲苦的现实面前又是那么的无奈。真乃"自是人生长恨水长

① 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1243页。

东”，苦海渺渺无尽头了。

相比曹植《七哀诗》：“明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。借问叹者谁，言是宕子妻。君行逾十年，孤妾常独栖。君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐？愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依。”惠休《怨诗行》：“明月照高楼，含君千里光。巷中情思满，断绝孤妾肠。”两者相比，后者多一分空灵之气，少了指实的语词。“啸歌视秋草，幽叶岂再扬？暮兰不待岁，离华能几芳？”多了一分理性思维，面对大自然春花消歇的规律，人生实在无可奈何！与唐代诗佛王维诗句“松风吹解带，山月照弹琴。君问穷通理，渔歌入浦深”（王维《酬张少府》）似有同工之妙。细品其诗，“清艳之美，有逾古歌”之谓，原因正在于此。所以惠休诗一经写出便广为流传，以致当时清贤胜流“皆共赏爱之”。再看产于吴地的舞曲《白纻歌》：

> 少年窈窕舞君前，容华艳艳将欲然。
> 为君娇凝复迁延，流目送笑不敢言。
> 长袖拂面心自煎，愿君流光及盛年。
> 秋风嫋嫋入曲房，罗帐含月思心伤。
> 蟋蟀夜鸣断人肠，长夜思君心飞扬。
> 他人相思君相忘，锦衾瑶席为谁芳。
> 琴瑟未调心已悲，任罗胜绮强自持。
> 忍思一舞望所思，将转未转恒如疑。
> 桃花水上春风出，舞袖逶迤鸾照日。
> 徘徊鹤转情艳逸，君为迎歌心如一。（《白纻歌三首》之二）[①]

《白纻歌》是一支产于吴地的舞曲，至晚从晋代起，它就作为一支宫廷舞曲流传，因此有很多歌辞。这些歌辞的内容大体相同，主要是描摹《白纻歌》舞女的舞姿体态。汤惠休所创作的《白纻歌》，今存有三首。而这三首诗歌都打破了单纯描写舞姿的陈规，把舞蹈描写与对一些典型形象的塑造结合了起来。其中第二首（少年窈窕舞君前）以女子思君娱君为主题，描写舞女“窈窕”“容华艳艳”，舞蹈于郎君之前。她容颜灿灿，为了

① 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1244页。

心上人，她目光娇凝，舞步迁延。但她对郎君情感炽热却无法吐露，内心备受煎熬。于是她祝愿自己长此以往为郎君献舞，让郎君的福泽滋润她。带有浓重的王公贵戚宫廷娱乐性质。此诗所作符合宫廷舞曲歌词，女与舞尽美尽善，但是并不见女子的欢乐。再如："秋寒依依风过河，白露萧萧洞庭波。思君末光光已灭，眇眇悲望如思何。"（《秋思引》）[①] "秋寒依依"两句写节令，"秋寒依依""白露萧萧"即《礼记·月令》所谓孟秋之月"凉风至，白露降"之意，"依依"状秋寒的隐约，"萧萧"状白露的零落。"风过河""洞庭波"为互文，秋风吹过江河、吹过洞庭，在江湖上掀起了波浪。这是抒情主人公所伫思的环境，映现了她那冷落的心境。如同宋玉《九辩》："憯凄增欷兮，薄寒之中人"，她伫望意中人"在水一方"。本不可及，"风过河""洞庭波"又加深了间阻。"思君末光"后两句直写主人公心思，又可知她伫望良久，从白日到黄昏，再到天黑。"如思何"更表达了她那无可名状、无从对待、无法消解的意绪。"末光"又可比喻恩宠。《史记·萧相国世家》太史公赞就说萧何因"汉兴，依日月之末光"而建立事功，后又用于男女关系，陆机《塘上行》云："愿君广末光，照妾薄暮年。"这里"思君末光"的比喻义同陆机，她在希求意中人的恩宠，"光已灭"似乎预示对方感情的变化，教她何以为怀？只有无奈地"悲望"。这位女主人公也是求爱不得，十分悲伤。

至于惠休五言诗，《江南思》是思友之作，《杨花曲》写思妇之情，虽题材不同，却都有旷远之境，联想卓越不落俗套。先看《江南思》：

> 幽客海阴路，留戍淮阳津。
> 垂情向春草，知是故乡人。（《江南思》）[②]

"江南思"即忆江南，写"留戍淮阳津"的一位戍客对江南的思念。幽客指幽忧之戎客。"海阴"指江南，古人常称下江（下江，长江下游地区，包括苏、皖、浙等地）为海，海阴指江南的广大区域。"幽客海阴路"是说这位戎客来自江南。"淮阳"，刘宋淮北郡名，在今淮阴一带。当时这里差不多是北方的边界，这位戍客就驻守在这一带的河防上。前两句为对

① 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1245页。
② 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1244页。

偶，一说南，一写北；说南，给人极南之感，写北，写到北界。足见距离之遥远。同时“海阴路”亦可视为这位戍客意念中的影像。意念中的“路”、眼前的“津”，这些“供行李之往来”的交通之道，更触动他的思归之情。“垂情向春草，知是故乡人。”他把思念家乡的心情倾注于春草。春天来了，原野上草色青青。春天由南而来，那草色也是从南方蔓延来的。幻觉之中仿佛眼前的春草就是来自江南、来自故乡，它便是故乡人了。把草当人，也见出这位戍客的孤独、寂寞，别有一番禅意。这首小诗只二十字，却容量不小。在写法上，头两句于属对、措辞上颇为考究，后两句善于摄取表现角度，由微知著，即小见大，别具思致。再看《杨花曲》：

葳蕤华结情，宛转风含思。掩滋守春心，折兰还自遗。

江南相思引，多叹不成音。黄鹤西北去，衔我千里心。

深堤下生草，高城上入云。春人心生思，思心长为君。（《杨花曲三首》）[①]

《杨花曲》为乐府诗，共三首，均表达女子对心上人的思恋之情，其中艺术特色最鲜明的为第二首（江南相思引）。“江南相思引，多叹不成音”。“引”即为歌曲，此处“相思引”乃乐曲名称，亦是主人公心情的寄托，弹奏此曲是为了抒发心中的情思。“多叹不成音”表明女子心中缠绵难以排遣，只有叹息而弹奏不成曲调了。“黄鹤西北去，衔我千里心”。相思弹不成音，心意无法表达，又或者即使弹奏成音，千里之外的人也听不到，还是让黄鹤衔去的好。黄鹤是一种善飞的鸟同时又是一种恋侣的鸟（乐府《飞鹄行》：“飞来双白鹄，乃从西北来。”鹄、鹤相通，“黄鹤西北去”想必也是由此变化而来），女子联想着，将自己的心托黄鹤衔去，以解思恋心上人的苦楚。诗人想象奇特，思绪在时空中灵动转换，构思十分别致。

至于惠休《楚明妃曲》：“琼台彩楹，桂寝雕甍。金闺流耀，玉牖含英。香芬幽蔼，珠彩珍荣。文罗秋翠，纨绮春轻。骖驾鸾鹤，入来仙灵。

---

① 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1244页。

含姿绵视，微笑相迎。结兰枝，送目成，当年为君荣。”（《楚明妃曲》）[①]一反历代《楚明妃曲》写昭君出塞和亲事，而是塑造一位美丽脱俗，不食人间烟火的仙女形象。这位女子衣着华贵，风姿绰约，来到仙界。她的表情“含姿绵视，微笑相迎”，有迦叶尊者面对佛祖拈花一笑之态。

惠休乐府诗文采斐然，诗意委婉，能广泛吸收、化用前人诗歌表现手法和艺术构思，达到一定的艺术高度。然而细品惠休诗，《怨诗行》写少妇思念夫君，感伤青春易逝、容颜不再的悲苦；《白纻歌》写女貌与舞艺尽美尽善，但不见女子的欢乐；《秋思引》写女子情感失落，心境悲苦；以致《杨花曲》的女主人也只有思恋之苦……综观惠休乐府诗，似乎处处在向世人述说人间之苦，期盼无果，至《楚明妃曲》则描写了入仙界女子的从容微笑。纵然观之，惠休乐府诗的禅意与说教隐然可触。又惠休诗歌意境或清幽或辽远，与世俗文人视觉有很大距离。所以惠休乐府诗与文人乐府诗是有很大不同的。如果说惠休诗“清艳之美，有逾古歌”，那正是因为僧人与世俗之间始终存有一定的距离，故而给人们造成了这种感觉。

三　惠休乐府诗在诗坛有较大影响

惠休诗在当时就很有影响，引起时人的诸多评价。如钟嵘在《诗品》中将其列为下品，评价曰：“惠休淫靡，情过其才。”《南史·颜延之传》记载有：“延之每薄汤惠休诗，谓人曰：‘惠休制作，委巷中歌谣耳，方当误后生’。”[②] 而萧子显《南齐书·文学传论》对汤惠休的评价：“颜、谢并起，乃各擅奇；休、鲍后出，咸亦标世。”[③] 则不失为公允之论，对惠休、鲍照在当时的声名以及影响都做了肯定。颜延之对汤惠休诗作不满很大程度缘于惠休作为僧人，所作与身份不符之故。钟嵘对惠休评价虽不高，但入选《诗品》还是有充分肯定之义的。虽然时人褒贬不一，但都说明惠休诗影响之大。

惠休活跃于诗坛，与文人多有交往。今存诗作有惠休写给鲍照的《赠鲍侍郎诗》：“玳枝兮金英，绿叶兮金茎。不和君王杯，低彩还自荣。想君

① 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1245页。
② 《南史》，中华书局，1975，第881页。
③ 《南齐书》，中华书局，1972，第908页。

不相艳，酒上视尘生。当令芳意重，无使盛年倾。"[1] 鲍照的集子也有《秋日示休上人诗》《答休上人菊诗》。惠休与南朝著名诗人鲍照交往密切，后人以"休鲍"并称。惠休与鲍照的交往在后世常为人称赞。江淹集子里有《休上人怨别》，其中有"日暮碧云合，佳人殊未来"，后世多以此两句诗为惠休的原作，江淹采此名句入诗，白居易《题道宗上人十韵》"不似休上人，空多碧云思"便是如此理解的。因此僧人诗而有名句，当自惠休始。惠休、鲍照，一释一儒，其密切之往还非为相互间探讨佛法、研习经义，而主要是进行文学上的唱和交流。他们这种儒、释融洽相处的关系，给后代的文士和僧人（尤其是有文名的僧人）之间的交往起到了示范作用，以至于后世文人常用"汤休""休上人""休公""汤师"来代称其所交往的当世诗僧，这在唐代尤为明显。

唐代文人以释惠休之典故入诗者颇多，现略列表如下。

作者	诗题	诗句
刘沧	晚春宿僧院	萧寺春风正落花，淹留数宿惠休家。
司空曙	秋夜忆兴善院寄苗发	若有诗相赠，期君忆惠休。
吴融	酬僧	吾师既续惠休才，况值高秋万象开。
唐彦谦	秋霁夜吟寄友人	惟思待月高梧下，更就东床访惠休。
李洞	题晰上人贾岛诗卷	贾生诗卷惠休装，百叶莲花万里香。
李白	赠僧行融	梁有汤惠休，常从鲍照游。
李群玉	怀初公	不见休上人，空伤碧云思。
李郢	伤贾岛无可	却到京师事事伤，惠休归寂贾生亡。
杜牧	赠终南兰若僧	休公都不知名姓，始觉禅门气味长。
杜甫	大云寺赞公房四首	汤休起我病，微笑索题诗。
杜甫	留别公安太易沙门	隐居欲就庐山远，丽藻初逢休上人。
杜甫	西枝村寻置草堂地夜宿赞公土室二首	赞公汤休徒，好静心迹素。
杨巨源	送定法师归蜀法师即红楼院供奉广宣上人兄弟	凤城初日照红楼，禁寺公卿识惠休。

① 逯钦立校辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1245页。

续表

作者	诗题	诗句
段文昌	还别业寻龙华山寺广宣上人	正与休师方话旧，风烟几度入楼中。
皎然	同颜使君真卿李侍御萼游法华寺登凤翅山望太湖	何似钟山集，徵文及惠休。
皎然	答道素上人别	吾门弟子中，不减惠休名。
皎然	送沙弥长文游京	若为诗思逸，早欲似休公。
皎然	送辨聪上人还广陵	莫学休公学远公，了心须与我心同。
卢纶	洛阳早春忆吉中孚校书司空曙主簿因寄清江上人	年来百事皆无绪，唯与汤师结净因。
卢纶	送恒上操上人归江外觐省	还同惠休去，儒者亦沾巾。
卢纶	酬灵澈上人（一作口号戏赠灵澈上人时奉事人城）	走马城中头雪白，若为将面见汤师。
白居易	题道宗上人十韵	不似休上人，空多碧云思。
章孝标	题上皇观	翻感惠休并李郭，剑门空处望长安。
耿沣	与清江上人及诸公宿李八昆季宅	汤公多外友，洛社自相依。
郑絪	奉酬宣上人九月十五日东亭望月见赠因怀紫阁旧游	一览彩笺佳句满，何人更咏惠休文。
韦庄	题许浑诗卷	十斛明珠量不尽，惠休虚作碧云词。
鲍溶	酬江公见寄	多惭惠休句，偕得此阳春。
齐己	怀金陵李推官僧自牧	莲幕少年轻谢朓，雪山真子鄙汤休。
齐己	题中上人院	欠鹤同支遁，多诗似惠休。

此类记载大量见于唐玄宗至唐僖宗一百多年间的诗歌创作中。唐代因为佛教的继续发展以及诗歌的进一步繁荣，僧人与文人名士的交流更加广泛，形成一种新的社会风尚，同时也出现了诸多才华横溢的僧人，他们善为诗文，周游天下，讲经论道，并以文章结交文人。故而善为诗文的惠休受到唐代文人才士的追捧，惠休之名遂成为诗僧的代称，具有文化符号意义，而在诗歌中大量出现。从这个层面而言，惠休于诗坛影响也是深远的。

四　如何评价惠休乐府诗

众多文人在评价鲍照之时，多有涉及惠休之论。萧子显在《南齐书·

文学传论》中论述宋初文学时，将鲍照与汤惠休（释惠休）并列，云："颜、谢并起，乃各擅奇；休、鲍后出，咸亦标世：朱蓝共妍，不相祖述。"[①] 钟嵘《诗品》卷下引齐正员郎钟宪之言曰："（宋）大明、泰始中，鲍、休美文，殊已动俗。惟此诸人，传颜、陆体。"[②]《南史·颜延之传》载："延之每薄汤惠休诗，谓人曰：'惠休制作，委巷中歌谣耳，方当误后事。'"[③] 钟嵘《诗品》卷中既载有汤惠休"谢（灵运）诗如芙蓉出水，颜（延之）诗如错采镂金"[④] 的评语，同书卷下又品汤诗云："惠休淫靡，情过其才，世遂匹之鲍照。"[⑤] 故《文选》卷三十一载梁代江淹效前人文体的《杂体诗三十首》，其中即有效仿释惠休诗而作的《休上人怨别》一诗；刘师培在《中国中古文学史讲义·宋齐梁陈文学概略》中亦称齐梁"绮丽之诗，自惠休始"[⑥]。历代对惠休诗品评众多，大致看法是绮丽、淫靡。惠休大量吸取前代诗人的创作经验，在运词立意方面力求委婉流利，在诗歌艺术表达方面达到了一定成就，受到普遍肯定。但因内容多写男女情歌，故又被斥之淫靡。

释惠休作为佛门弟子，以佛教僧侣兼诗人的身份视角，将佛教审美观念付诸于诗歌创作。然身为僧人却热衷于描写思妇闺怨之类艳诗，是否与佛教教义大相径庭，值得深入分析。

南朝盛兴大乘佛教。佛教发展之初，明令禁止僧人参与文学艺术及歌舞伎乐的活动，如《五分律》卷十四言："如比丘尼自歌舞，波逸提（犯戒之罪名）。"《四分律》卷二十三、五十三则明确将"自歌舞唱伎，或作己唱和，或俳说，或弹、鼓簧、吹贝，作孔雀鸣，或作众鸟鸣"等艺术活动视为"恶行"及"妨道法"，告诫比丘"不歌舞倡伎，亦不往观听"，"断除如是一切嬉戏斗事"；《十诵律》卷二十一、《五分律》卷十七亦有"不歌舞作伎乐不往观听"乃沙弥十戒之一。[⑦] 原始佛教将文学艺术活动与歌舞伎乐皆当作是世俗之人的活动，作为方外之人应戒除此类易使人生邪见、有碍修行的行为。魏晋南北朝之期，中原译经多以大乘佛教经典为

① 《南齐书》，中华书局，1974，第 908 页。
② （南朝梁）钟嵘：《诗品》，北方文艺出版社，2005，第 140 页。
③ 《南史》，中华书局，1975，第 881 页。
④ （南朝梁）钟嵘：《诗品》，北方文艺出版社，2005，第 92 页。
⑤ （南朝梁）钟嵘：《诗品》，北方文艺出版社，2005，第 136 页。
⑥ 刘师培著，劳舒编、雪克校《刘师培学术论著》，浙江人民出版社，1998，第 311 页。
⑦ 《大正新修大藏经》，台北：新文丰出版社，22：962-963；22：116c-117a；23：150。

主，如《维摩诘经》《华严经》《大智度论》[1] 等所宣扬的教义，与原始佛经在对待文学艺术活动与歌舞伎乐等世俗之人的活动已有很大差别。如《维摩诘所说经》卷中《佛道品》维摩诘偈语有言：菩萨为饶益前来问道的无数亿众生，可以尽现世间的“经书禁咒术，工巧诸伎艺”，以化令其回向佛道。《华严经》卷十四《贤首品》言：“菩萨种种方便门，随顺世法度众生……雅思渊才文中王，歌舞谈说众所欣，一切世间众技术，譬如幻师无不现。”卷三十六《十地品》中论及菩萨欲入第五难胜地之修习，言菩萨“为利益众生故，世间技艺靡不该习。所谓：文字、算数、图书、印玺；地、水、火、风，种种诸论，咸所通达”，“文笔、赞咏、歌舞、妓乐、戏笑、谈说，悉善其事”；卷五十六《离世间品》记菩萨摩诃萨于“一切世间文词咒术，字印算数，乃至游戏歌舞之法，悉皆示现，无不精巧”[2]。强调诸佛菩萨精通世俗技艺的重要性。

受此观念的影响，刘宋以还，僧人的修行方式、修行实践也随之发生变化，僧众由出入山林的修行转为走向世俗人间，如《续高僧传》卷六《魏恒州报德寺释道登传》中记载有南朝释道登因研习《涅槃》《法花》《胜鬘》《成实论》等诸经，声名显赫，北魏请其讲经，道登在法度的劝说之下北上，其缘由乃是大乘教义中有“益世”以及“随方适化，为物津梁”[3] 的观念。表明刘宋以后，以普度众生为贵、独善其身为贱的大乘观念影响僧人的修行，使僧人回归世俗的生活。另有释玄畅“坟典子氏，多所该涉。至于世伎杂能，罕不必备”[4]。《高僧传》卷十三记载了宋齐时期，出现的以悟俗为目的、擅名当世的僧人，有释道照、释慧璩、释昙宗、释昙光、释慧芬、法愿、释昙颖、释道儒、释慧重等，他们博通众典，妙善诗赋，世间杂技，及耆父占相，皆备尽其妙[5]。

正是由于大乘佛经主张借用世间一切技艺来教化民众，传播佛教，才

---

① 《大智度论》《维摩诘经》《华严经》都是东晋以来的新译佛经，除《华严经》译于宋永初二年（421），其余二部都译于东晋末年。《出三藏记集》卷八载僧肇《维摩诘经序》；《高僧传》卷二《晋京师道场寺佛驮跋陀罗传》；《出三藏记集》卷二《新集撰出经律论录》。（梁）释慧皎撰，苏晋仁、萧錬子点校《出三藏记集》，中华书局，1995。

② 《大正新修大藏经》，台北：新文丰出版社，9：556。

③ （唐）释道宣：《续高僧传》卷第六《魏恒州报德寺释道登传七》，中华书局，2014。

④ 《高僧传》卷八《齐蜀齐后山释玄畅传》，中华书局，1992，第314页。释玄畅，南朝刘宋传讲《华严经》之第一人。

⑤ 包得义：《南朝诗僧与乐府民歌创作》，《福建论坛》2013年第6期。

使得文学艺术、舞蹈技艺均成为僧人教化行道的工具。故而僧人写诗作文、观赏歌舞皆有了一定的理论根据。

受此影响，六朝时期僧人的讲经、诵经、梵呗也开始袭用“郑卫”之音，这就为僧人创作男女相思题材的诗歌、学习民歌乐府提供了最初的依据。释道宣在《续高僧传》卷三十《杂科声德篇论》中写道：“爰始经师，为德本实，以声糅文，将使听者神开，因声以从回向。顷世皆捐其旨，郑卫弥流，以哀婉为入神，用腾掷为清举。致使淫音婉娈，娇哢频繁，世重同迷，尠宗为得。故声呗相涉，雅正全乖，纵有删治，而为时废。”[①]道宣此言，意在批评南朝僧人讲经多用“郑卫”之音，用“哀婉”“腾掷”之煽情不正的淫声导化世俗，背离佛教讲经应该“因声以从回向”的雅正原则。同时，僧人讲经“若叙闺室，则诵窈窕从容，能令子女奔逃，尊卑动色”，以至于“非惟谓福徒施，亦使信情萎萃”[②]。说明当时僧人在讲经时亦引用如《诗经·关雎》一类来自民间表现男女思慕爱恋的民歌。梁代荀济在给梁武帝上书说明佛教之害时，亦云僧侣有“设乐以诱愚小，俳优以招远会”[③] 的言辞。在这种文化背景之下，僧人取材民间、关注乐府诗的发展，自是顺理成章之事。故而如汤惠休、释宝月、释法云、僧正惠偘者，创作出了一些表达男女相思之情的诗歌甚至艳诗，与大乘教义吻合。

又“南朝社会，乃一声色社会，崇尚女乐。”[④] 在此种社会文化氛围中，文人士子首先进行大量男女相思的艳情诗歌的创作，而释家僧人在与文人名士的交流过程中，必定受此文化氛围影响，也进行相思乐府诗的创作。又此一时期僧人相思乐府诗的创作，与当时艳曲俗乐的盛行有关。郭茂倩在论杂曲歌辞之演变轨迹时说“艳曲兴于南朝”“新声炽而雅音废”的原由乃是“不能制雅乐以相变，大抵多溺于郑卫”[⑤]，实际上亦是对整个南朝乐府音乐变化的概括。新声杂曲本源于民间，受王公士夫喜爱，逐渐

---

① （唐）释道宣：《续高僧传》，《大正藏》第50册，台北：佛陀教育基金会，2000，第705页。

② （唐）释道宣：《续高僧传》，《大正藏》第50册，台北：佛陀教育基金会，2000，第706页。

③ 《广弘明集》卷七，《辩惑篇第二之三·叙列代王臣滞惑解下》，《大正藏》第52册，台北：佛陀教育基金会，2000，第130页。

④ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第201页。

⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第884页。

由下层民间走向上流社会，从而影响整个朝廷音乐的发展，出现“自宋大明（孝武年号）以来，声伎所尚，多郑卫淫俗；雅乐正声，鲜有好者”的现象，故而导致“朝廷礼乐多违正典”①。清人毛先舒在《诗辩坻》卷二中指出：“六朝释子多赋艳词，唐代女冠恒语曲宴，要亦敝俗之驱使然也。”② 说明六朝僧侣创作相思题材之诗歌与当时世风有密切关系。自孙吴至齐梁，由于帝王的倡导，杂曲新声在文人创作中渐成风气，乐府诗歌亦是改变了“感于哀乐，缘事而发”的传统，而走向了以表达男女相思相恋为主的道路。

惠休乐府诗是时代的产物。惠休乐府诗的世俗性与大乘佛教世俗化理念有关，作为乐府诗，以通俗语言表现男女恋情，是乐府民歌的时代特色。

释惠休乐府诗才情与禅意并存。惠休乐府擅于化用前人诗意，谙熟古典诗歌，诗歌造诣匪浅，在创作中锻造佳句新辞，文辞斐然，诗意婉转。作为僧人，诗情才气均可称为上乘。如《秋思引》诗从结构到韵式几乎与后来的七言绝句完全相同，文学史家讲七绝发展史都认为它是最早出现的七绝雏型作品。如王运熙先生指出，“根据现存作品，最早称得上七绝滥觞的作品是鲍照的《夜听妓》和汤惠休的《秋思引》”。惠休诗与众不同的方面，其实也已经有人注意到了，如明代钟惺，在《古诗归》卷一二评价惠休《怨诗行》云：“妍而深，幽而动，艳情三昧。”清沈德潜《古诗源》中曰：“只一起便是绝唱……禅寂人作情语，转觉入微，微处亦可证禅也。”③ 道出了作为僧人的惠休创作艳情诗的卓异之处。沈德潜认为，思妇闺怨亦有一番禅意暗含其间，佛教探求的乃是人生宇宙的真谛与意义，其关怀的亦是三界众生的苦痛，佛理虽然浩瀚如海、深渊难测，然而其宗旨乃是引导人们获得解脱与自由，人世间的爱恨情仇，自古使然，所以借情语以蕴含佛理，从而使人感悟无常，亦并非不可能。并且在佛典中，有不少绮艳浓丽场景的描写。其实汤诗笔力虽较纤弱，却无不健康的内容，其诗风华美流畅，在宋齐间颇有影响。汤惠休论诗主张自然而不喜过于雕饰。从现存作品看，其诗风亦与此论相符。探究惠休乐府诗风成因，首先与大乘佛教世俗化理念有关，也与南朝尚女乐世风有关，所以说惠休乐府诗又是时代的产物。

---

① 《南齐书》，中华书局，1974，第46卷，第811页。
② （清）毛先舒：《诗辩坻》，齐鲁书社，2001，第17页。
③ （清）沈德潜著、王纯父笺注《古诗源笺注》，台北：华正书局，1983，第292页。

论唐代文士歌唱对诗歌创作过程的影响

王新荷

（上海，上海师范大学人文与传播学院，200030）

摘　要： 除传统的传播效应以外，文士歌唱对诗歌的影响体现在整个创作过程中。因诗和音乐重新走向融合，唐人视诗歌为配乐歌辞，称自己为“歌客”，在这一认知的作用下，诗人在写作之初就以入乐为标准，以“歌”为诗题，或以“歌诗”命名诗集，并将作诗称为“作歌”。当诗歌进入修改阶段时，文人就语音与音乐的关系，根据平仄、声韵、节奏反复吟唱，对诗歌句法、结构等做出判断和调整，强化音乐属性。成诗以后，文人亦时时歌唱，并脱离了舞台表演性质，着力于情感表达，表现出诗歌作为抒情文学本质的特征。从“作歌”到“吟唱”再到“歌唱”，文人用“歌”的方式实现了对诗歌创作各个环节的积极干预。

关键词： 文人歌唱　“歌客”　吟唱　抒情

唐代音乐诗甚多，按任半塘先生《唐声诗》考证，约有两千首诗歌曾入乐，这其中大多是由乐工和歌妓承担演唱职责，少数则被文人歌唱传播。从唐以来各类文献来看，有关文人歌唱的记载可粗分为以下三种。

第一种文人诗歌、诗序。

按《全唐诗》统计，现存唐诗大致五万余首，涉及音乐的诗歌接近两万，其中就有大量作品描写文人自歌的情景。此外，诗序中对诗人创作、歌唱背景也做出相应说明。如李贺《花游曲》序云：“寒食日，诸王妓游，贺入座，因采梁简文诗调，赋《花游曲》，与妓弹唱。”[①] 诗人歌唱的时间、场合、人物、曲名、曲调都做了具体交代，若延伸，还可管窥诗人与歌妓

---

① 因篇幅限制，本文所引唐代诗歌、诗序，皆出自彭定求《全唐诗》，中华书局，2016。

的关系等等。

第二种《新唐书》《旧唐书》等史书。

除两“唐书”外，另有《国史补》《唐六典》等，所列人物传记和音乐典章中，亦包括文人善歌等内容。如《旧唐书》列传中就以王翰“自唱自舞，神气豪迈”① 为例，表现文人性格特征。

第三种当朝或后代的诗话、笔记小说。

中唐以来，诗话、笔记体开始出现，《明皇杂录》《云溪友议》等记载了诸多文人好乐的事迹。如《本事诗》录：“沈佺期以罪谪，遇恩，复官秩，朱绂未复。尝内宴，群臣皆歌《回波乐》，撰词起舞，因是多求迁擢。中宗即以绯鱼赐之。”② 以此来表现文士歌唱的意趣。五代以后，包括《云仙杂记》《中朝故事》在内的笔记小说尤为盛行，诸家记录中多涉及有关前朝的异闻轶事，为补充唐代文人歌唱一事提供一定依据。

上述三类，直接或间接地记述文人唱诗的事迹，为这一问题的探索提供了材料。但是，作为学术研究，必须对所涉例证做出一一鉴别：来源于笔记小说的本事记载虽然概述全面，却不乏演绎色彩，如宋《太平广记》中载“柳毅奉酒歌”一则，尽管故事情节完整，但具有强烈的传奇性质，难以视其为文人歌唱的可靠依据；两“唐书”等史书中材料较少，无法概括文人歌唱全貌；唯诗歌、诗序相关内容最为丰富、真实，不仅直录歌唱之曲，还着力笔墨描写了文人唱诗时的心境。

通过梳理文献得知，文人群体始终不是诗歌传唱主力，他们加入歌唱大多是一时兴起的娱乐之举，所承担的传播效应也不及职业歌手。毛水清教授在《唐代乐人考述》一书中考证部分文士确可纳入“乐人”行列，但真正与歌唱有关者，仅张旭、唐玄宗、白居易、刘禹锡几人而已，本事内“文人歌唱”的记载数量也远不如“歌妓演唱”。与此形成鲜明对比的是，诗作中呈现出大批文士钟情歌唱的现象，而且他们对歌唱投入了不亚于诗歌创作的精力。综合以上种种，文人歌唱到底对诗歌有什么样的意义？以往，研究视角基本拘囿于传播学，难以明晰士大夫阶层与乐工、歌妓歌唱的具体差异，单从激昂壮大和婉转低回的演绎风格上区别文士与歌妓，无法再对诗乐关系研究做进一步推进。若能以文士身份为切入点，重新考量

---

① 《旧唐书》，中华书局，2016，第190卷，第5039页。

② （唐）孟棨：《本事诗·嘲戏》，古典文学出版社，1957，第24页。

音乐对文本的影响力，就会发现：兼顾作者与歌者双重身份的诗人，以“歌”为方式，对诗歌创作的各个环节都起到过积极的干预作用。

一 唯馀耽酒狂歌客

歌唱对诗歌的影响，在创作前夕就初见端倪。作为创作主体，文人在作诗之外承担歌唱职能，故有时自称为“歌客”：

> 独有狂歌客，来承欢宴馀。（褚遂良《安德山池宴集》）
> 今日狂歌客，谁知入楚来。（陈子昂《度荆门望楚》）
> 谁知放歌客，此意正悠悠。（皇甫冉《归渡洛水》）
> 唯馀耽酒狂歌客，只有乐时无苦时。（白居易《履道居三首》）

从表面看，“歌客”单纯是诗人辞作者以外的另一重身份，实则反映他们对诗歌的重新定位：肯定了诗歌作为配乐歌辞，需与音乐结合，以唱为创作前提。而这一认知的转变，由诗乐关系再次融合引发。诗歌在唐前经历了由一体到分裂的进程，已发展成为独立的文学体。入唐后，燕乐大盛，新曲、新调不断涌现，彻底改变了音乐格局，也由此应运出现大量歌辞。文士特别重视诗的音乐属性，故称之为“歌诗”。相对“诗歌”来讲，“歌诗”更强调诗的歌唱功能。汉代以后，“歌诗”被释义为“歌唱之诗”，《汉书·艺文志》将“歌诗”划归为“诗赋略”中，并与“不歌而诵谓之赋”[①] 相对，之后的历朝历代基本延续这一概念。唐人口中的“歌诗”甚至突破了配乐诗的范畴，无论格律诗还是不能入乐的拟乐府、古体诗都能统称为“歌诗”。《太常寺奉礼郎李贺歌诗集序》：“贺且死，尝授我平生所著歌诗，杂为四编，凡若干首。”[②] 所谓“杂为四编”，是将所作诗歌悉数收录。韦庄弟韦蔼《浣花集序》：“余家之兄庄，自庚子乱离前，凡著歌诗文章数十通。”韦庄有诗《乞彩笺歌》：“我有歌诗一千首，磨砻山岳罗星斗。”即便是诗人夸饰作品数量，也都囊括了其全部歌诗，杂以各种体裁，并未加区分而冠以“歌诗”之名，说明各体诗歌中的音乐特征

---

① 《汉书》，中华书局，2016，第 1755 页。

② 因篇幅限制，本文所引唐代散文，皆出自董诰《全唐文》，中华书局，2013。

已相当鲜明。唐诗体式复杂，单就入乐诗歌来看，以乐府为题的近体诗占据大部分，如《梅花落》，本汉代横吹曲，初盛唐时期颇为流行，岑参在《田使君美人舞如莲花北鋋歌》一诗中谓："始知诸曲不可比，《采莲》、《梅花》徒聒耳。"足见其传唱之广远。诗人中杨炯、卢照邻、沈佺期、刘方平都作过《梅花落》辞，除卢照邻仍按古体作诗外，其余皆已成为体式严整的五言律诗，沈佺期所作已偏离咏梅原旨，多抒发边塞相思之苦。语言句法上，也多保留叠字、虚声等，体现出早期诗歌与音乐的勾连原始状态。又如《纥那曲》之"纥那"，《欸乃曲》之"欸乃"，本身并无特殊含义，就是劳歌时所喊号声。其他形式如杂言，虽无规范的格律法度，却在句型结构上，呈现出长短错落的特征，极具节奏感，而句式间的押韵或转韵，也反映出文人在诸多体式中对音乐属性的尝试。除律诗、绝句结构外，入乐诗中还有六言诗、五七言排律体，近体诗在绝句体上再做延伸，变二十、二十八字为四十、五十六字，句式上成倍扩张亦带来内容上的丰富，所咏之事详尽非绝句体所能相提并论。律诗在外，文人翻陈出新演绎排律体式，出现连章排律或组诗等新形式，这类诗歌，文人亦称其能歌，如韦应物在《上东门会送李幼举南游徐方》中言"听我歌一曲，南徐在云端"。按诗意，所歌之曲正为此诗，其体五言十六句，押端韵，属排律诗，除作者外，尚无文献佐证能歌，故当属徒诗，然韦氏此处言"歌一曲"，意在其以诗为歌的观念的影响。此外，在诗序中，常见"歌以赠之""歌以和之""歌以记之"等句式，《琵琶行》序言："因为长句，歌以赠之……"尽管《琵琶行》在唐并无入乐歌唱的实据，长篇排律的体式中亦有较为规则的节奏与韵律，即便入唱困难，尚可通过吟咏来演绎。其他文人则有直接将诗集或者编纂的选集命名为"歌诗"者：李白《李太白歌诗》，李贺《李长吉歌诗》，鲍溶《鲍溶歌诗》，吴融《唐英歌诗》等。诸例皆证实，不能入乐的诗歌也已初具音乐属性，而文人创作，就以这些属性为标准，作诗便被称为"作歌诗"或"作歌"。如杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》，虽通篇古体，但在句式结构上有明显学习骚体诗的痕迹。由于屈原所创的骚体诗本身可歌，即使杜甫所作为定格联章的古诗，也大有长歌短咏的意味。

文士认知和诗歌艺术样式的转变发生于创作活动之初，当诗歌进入初创和审定环节时，诗人以"歌"或"吟"为方式，实现了对诗歌的积极干预，突出了诗歌作为歌辞的音乐特征。以往，有关诗歌歌唱的研究集中在

作品完成配乐以后，较少关注到诗人在创作过程中已经发生了简单的歌唱行为，这种歌唱不同于成诗以后的歌妓和乐工传唱，具体而言，是诗人修改作品时进行的尝试性吟唱。

“吟”的定义，始终与“歌”无法轩轾分明。自上古起，二者概念就相当接近，《战国策·秦策》对“吟”曾有过简单的释义：“‘臣不知其思与不思，诚思，则将吴吟。’今（陈）轸将为王吴吟。”注：“吟，歌吟也。”[①] 歌与吟在文献中可以互注表明，说明古人对其区分尚不明确，二者皆通过延展声音，在高低起伏的声响中，逐渐形成有规律的音调变化。《诗经·周南·关雎序》：“吟唱情性，以风其上。”[②] 这说明，先秦时代的“吟”与“歌”一样，都承担着观风土、察民情的作用。无论是属性还是功能，都具备极高的相似度。唐代，文士对二词的使用大多漫无准绳，率然下笔，以致“歌”“吟”互通互用。崔令钦《教坊记》载有唐代清乐《浐水吟》和《吴吟子》，刘长卿诗“人听吴音歌一曲”（《戏赠干越尼子歌》）反映当时二曲皆用吴声，吟唱与歌唱并无差异。其他诗文中，文人也常常连用二字，如：“啸起白云飞七泽，歌吟渌水动三湘。”（李白《自汉阳病酒归，寄王明府》）“歌吟终日如狂叟，衰疾多时似瘦仙。”（白居易《白发》）“舟行散适江亭上，郡宴歌吟蜡烛间。”（薛能《闻李夷遇下第东归因以寄赠》）有时同一首歌曲在不同的诗歌中会分别用“歌”和“吟”来表述，如拟乐府《行路难》辞，文人歌唱方式不尽相同：“独掩穷途泪，长歌《行路难》。”（骆宾王《早发诸暨》）“便泣数行泪，因歌《行路难》。”（王昌龄《代扶风主人答》）“忆得瞿塘事，重吟《行路难》。”（白居易《魏堤有怀》）“料想还家后，休吟《行路难》。”（方干《残秋送友》）即便是同一个诗人的诗作，“歌”“吟”混用亦为平常，李白诗有《南奔书怀》：“遥夜何漫漫，空歌《白石烂》。”《秋浦歌》：“空吟《白石烂》，泪满黑貂裘。”这也造成后世对这些诗歌是否入乐一直存有较大争议。另外，吟诗同具述情功能，郑还古《博异志》谓：“吟诗者，吟声切切，如含酸和泪之词，幽咽良久……”[③] 足见唐人对“歌”“吟”理解的趋同性。今世学者触及此问题时，依然各持所见，郭沫若定义吟是

① （西汉）刘向集录、范祥雍笺证《战国策笺证》，上海古籍出版社，2006，第 4 卷，第 239 页。

② 程俊英、蒋见元：《诗经注析》，中华书局，1999，第 2 页。

③ （唐）谷神子：《博异志》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000，第 488 页。

"无乐谱的自由唱"，赵元任也认为："所谓吟诗吟文，就是俗话所谓叹诗叹文章，就是拉起嗓子把字句都唱出来，而不是说话时或读单字的语调。"① 二人基本将"吟"归为歌唱一类，而陈少松教授对"吟"的阐释，更倾向诵读："所谓'吟'，就是拉长了声音像歌唱似地读。"他肯定了吟与唱之间的密切关系，但仍和真正的歌唱存在一定距离。"严格意义上的'唱'，一有乐谱可依，唱时对乐谱不可随意改变；二在通常情况下用乐器伴奏。'吟'却不同，一无乐谱可依，吟时对音高、时值、速度、旋律等处理有一定的随意性；二者通常情况下不用乐器伴奏。"② 结合古今释义和辨析，吟应介乎歌唱和诵读之间，是从诵到读的过渡，由于吟依托文字音韵行腔，文字之声与音乐之声尚存一定差距，因此，吟可以视作歌唱的初级阶段，同样是诗歌展现音乐属性的方式之一。《唐声诗》所谓："诵诗不如吟诗，吟诗不如歌诗"③ 即指吟的音乐效果要低于歌唱。但因歌、吟难辨的现象在唐实为普遍，且吟确实对诗歌造成诸多影响，因此本文需将吟纳入歌唱的系统内，并以"吟唱"称之，可方便探讨歌唱与文本创作的整体性关系。

二　赋诗歌句稳，不免自长吟

歌唱之于诗歌，远非简单的传播关系而已，文人的唱诗行为也不只发生在诗歌完成配乐以后。当诗歌进入创作和修改的阶段时，身为歌者的诗人自觉用歌或吟对诗歌进行主动干预，从而最大限度地发挥了诗歌的音乐特征。

按今人理解，写诗需伏案沉潜，实则并非全然如此。唐人作诗多由一时一景触发情思，即兴歌唱或吟唱成诗的现象就非常普遍。白居易《同微之赠别郭虚舟炼师五十韵》云："时时摘一句，唱作步虚辞。"《泛太湖书事，寄微之》云："吟作新诗寄浙东。"郑谷《赠宗人前公安宰君》："耿怀吟得赠君诗。"有些文士甚至以吟诗称世，《唐才子传》载，温庭筠"才情绮丽，尤工律赋。每试押官韵，烛下未尝起草，但笼袖凭几，每一韵一

① 赵元任：《新诗歌集·序·吟跟唱》，《赵元任程曦吟诵遗音录》，商务印书馆，2009，第102页

② 陈少松：《古诗文吟诵》，社会科学文献出版社，1999，第3~4页。

③ 任中敏：《唐声诗》，凤凰出版社，2013，第22页。

吟而已。场中曰：‘温八吟’。”[①] 当然，除了少数作品外，大部分诗歌在尚未成型之前都需做出或多或少的调整，这就要借助吟唱来完成。不过，吟唱改诗并非一蹴而就，许多诗人审定的过程十分漫长，必须反复吟唱来锤炼字句。卢延让《苦吟》诗云：“吟安一个字，拈断数茎须。”方干：“吟成五字句，用破一生心。”（《贻钱塘县路明府》）中唐多位文人以“苦吟”著称，“苦”反映诗人营词造句之艰辛，“吟”点明改诗的方式。贾岛在其《送无可上人》一诗“独行潭底影，数息树边身”句下注诗：“两句三年得，一吟双泪流。”刘得仁《夏日即事》：“到晓改诗句，四邻嫌苦吟。”极言炼句时间之久。除“苦吟”外，文人又常用“长吟”一词来表现吟诗的状态，杜甫有诗“赋诗歌句稳，不免自长吟”。仇兆鳌注曰：“胡夏客曰：‘诗句已稳，犹自长吟，比他人之草草成篇，辄高歌鸣得意者，相去悬绝。’”[②] 另有《诗人玉屑》载：“赋诗十首不若改诗一首，少陵有：‘新诗改罢自长吟’之句。虽少陵之才，亦须改定。”[③] 吟尚且不足，还需长吟，目的就是将诗歌语言的声调音节拉长，组成舒缓起伏的旋律，在简单的乐调中把握文辞间的细微差异。清代翁方纲在总结杜甫作诗之法时说道：“所以诗必自改定之，改定而拍节长吟之，有一隙未中窾，有一音未中节者，弗能安也。”[④] 翁氏所谓“一隙未中窾”“一音未中节者”指诗歌内部形式中的声和韵，吟唱就是诗歌声韵结构的再加工。文人作诗，依靠诗歌间本身具有的音律，这种音律在唐代逐渐发展成为完备的格律体。

既然歌和吟皆具备音乐特征，诗人为何多采用吟诗修改而非唱诗？这就涉及歌与吟的差异问题：歌唱完全是一种音乐行为，需配合固定的曲调和歌辞，所依赖的既有格律，又有音乐自有的曲调。按唐人歌辞创作，一则由乐填词，一则选词配乐，二者之间的相互协调在于音乐之旋律，在于歌辞之声律。二者之间，不可缺一。即便一调多辞，亦不妨碍诗歌入乐。反观吟唱，脱胎于歌谣，自身的音乐形态并不如歌唱完备，它介乎于歌与诵之间，具有简单的旋律，但无固定的乐调，从唐文献看，歌和吟在很多场合确可不相妨碍地同时进行，诗人所谓“管弦不妨吟”“纵有笙歌不废

① 傅璇琮：《唐才子传校笺》，第 8 卷，中华书局，2000，第 415 页。

② （清）仇兆鳌：《杜诗详注》，中华书局，1999，第 1209 页。

③ 魏庆之、王仲闻：《诗人玉屑》，第 8 卷，中华书局，2007，第 244 页。

④ （清）翁方纲：《杜诗附记》，卷十五，文渊阁四库全书影印本。

吟”，说明吟唱与乐器演奏的曲调无关，而白居易“听我吟清调”，刘沧“吟对雪华诗韵清”之句证实文人吟诗之声来自诗歌声韵，其音律清浊与否，直接影响吟唱的效果。因吟唱本身并没有固定的曲调，虽声长而律和，但所和之律为诗歌声律，故同一首诗，不同人吟唱于口，相距甚远也合乎情理。这就意味着，无论是格律诗还是古体诗，凡体式内有一定规则的乐律，就具备吟唱的条件。相比较歌唱而言，吟诗显得更加方便简单，在不配合器乐、无固定曲调的情况下亦可宣之于口，且能传递诗歌音乐特征，故唐人多用吟唱改诗。

那么，文人如何通过吟唱来表现诗歌音乐属性？上文已述，吟唱建立在诗歌的平仄上，平仄为语言的语音系统，即声调，除声调外，韵脚亦是语音的组成部分，吟诗不随器乐之声，依靠语言的音韵成调，唐诗之所以能够大量入乐，在于格律体制的成熟，格律诗的平仄和押韵从语音角度对诗歌文辞做出规范，即便今人研究已无法获得唐代有声资料，但依然能够在文字记录中看到语音与音乐之间的关系。中唐《元和韵谱》载：“平声者哀而安，上声者厉而举，去声者清而远，入声者直而促。”[①] 总结出四声的声响特点：平声长远而仄声短促。吟唱根据语音行腔，延展文字声调的同时，又能充分展现平仄间起承转合的变化与衔接，白居易在《自吟拙什因有所怀》一诗中概述了通过吟唱来修改诗歌的过程：“诗成淡无味，多被众人嗤。上怪落声韵，下嫌拙言词。时时自吟咏，吟罢有所思。”诗人通过吟唱，从听觉角度品评诗歌，发现诗歌“淡无味”的首要原因在于语音的不和谐，“落声韵”即出韵，除了有些诗人为营造诘屈、艰涩的音响效果而刻意打破平仄规律外，大多诗歌必须做到和律押韵。律指平仄二声，平仄之分根据声调而来，初唐元兢《诗髓脑》详解道：“声有五声，角徵宫商羽也。分于文字四声，平上去入也。宫商为平声，徵为上声，羽为去声，角为入声。故沈隐侯论云：‘欲使宫徵相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。’固知调声之义，其为用大矣。”[②] 不同音调的音高、音响各不相同，按一定规律组合形成乐调，吟唱就能根据声调间的高低起伏变化形成旋律，由于平仄的组合基于对称和连续的规则，一旦出韵，就会对

① 徐釚撰、唐圭璋校注《词苑丛谈》，第2卷，上海古籍出版社，1981，第38页。

② 张伯伟：《全唐五代诗格校考》，陕西人民教育出版社，1997，第115页。

诗歌的原有旋律造成破坏，平仄中突兀之处立刻显现，这就达到了吟唱改诗的作用。此外，吟唱还需要诗歌的节奏配合。王力先生在《古代汉语》中总结近体诗节奏特点时说道："近体诗的句式一般是每两个音节构成一个节奏单位，每一节奏单位相当于一个双音词或词组。音乐节奏和意义单位基本上是一致的。"① 因此近体诗的节奏基本遵循两音一顿的标准，如韦应物五言《三台》："月寒/秋竹/冷，风切/夜窗/声。"韩偓《生查子》："时复/见/残灯，和烟/坠/金穗。"再如贺知章七言诗《柳枝》："碧玉/妆成/一树高，万条/垂下/绿丝绦。"这样的句式结构在对称中不失变化，而押韵对节奏的掌控，又增强了诗歌的律动，令诗歌有动听悦耳的抑扬之美。

通过吟唱，诗人对语言中的声调、音节、节奏都有了直观的感受，继而可以更谐音律，将对诗、乐关系的改造落入具体的实践操作中。在尚无音乐配合的情况下，诗人依然能够按照韵律自由吟哦，对诗歌句法甚至整体意境、风格做出考量，以达到修改的目的。

三　高歌浩唱发清商

诗歌在完成以后，已在形式上具备较为完整的音乐属性，但作为歌辞的诗歌，还需被以管弦，入乐歌唱。一般来说，歌妓乐工承担着主要的演唱职能，但文人亦时时参与其中。作为音乐歌唱群体中重要的组成部分，文士与职业歌手一样，大多具备较高的音乐素养，其中不乏专业之士，唱功甚至比肩乐工：韩愈兄韩会"与名辈号为'四夔'，会为夔头，而善歌妙绝。"② "洛阳县令宋之逊性好唱歌，出为连州参军。刺史陈希古者，庸人也，令之逊教婢歌。每日端笏立于庭中，呦呦而唱，其婢隔窗从而和之。闻者无不大笑。"③ "（宋）之逊为连州参军，刺史闻其善歌，使教婢，日执笏立帘外，唱吟自如。"④ 文人善歌，并由歌声得名，甚至曾亲自教婢女练习歌唱，足见他们歌唱的水准之高超。尽管文人歌声绝妙，对于歌唱

① 王力：《古代汉语》第4册，中华书局，2001，第1539页。

② （唐）李肇：《唐国史补》卷下，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000，第195页。

③ （唐）张鷟：《朝野佥载》卷一，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000，第18页。

④ 《新唐书》，中华书局，2016，第202卷，第5751页。

也有着超乎寻常的热爱，但他们发挥的传播效应远不及歌妓，这一点，从本事中对“文人歌唱”一事记载还是相对较少就可以得到验证，相反，“歌妓唱诗”却常散见于各类诗话、笔记中。然而，这并不能掩盖文人歌唱对诗歌的影响。通过对诗作和诗序分析得知，文人歌唱大多来自即时抒怀，突破了酒宴歌席之上侑觞助兴的限制，无论是登临远眺、泛舟湖海，还是凭吊怀古、送亲别友，这种触景生情、有感而发的歌唱完全有别于舞榭歌台的演唱，诗人更加注重歌辞中“情”的表达，表现出诗歌的抒情本质。

诗和音乐本身兼备抒情功能，先秦时代的诗歌核心理论就是言志抒情，汉魏时期，诗乐逐渐分离，文士“诗家”的身份被确立，诗歌的地位不断抬升，这一时期以叙事为主的乐府诗大放异彩，诸如《陌上桑》《孔雀东南飞》等，标志着古代叙事诗的成熟。晋宋以降，玄言之风大盛，诗歌以山水、咏物为主要内容，情感的表达转变为玄理的阐发，这与当时诗歌脱离音乐本体有直接的关系。直到唐代，燕乐兴起与复古思潮令文人开始重新重视诗与乐的关系，伴随着歌辞数量的增多，诗歌的抒情性再次得以充分展现。尤其是当文人由辞作者转变为歌者时，诗歌的歌唱减少了从诗人向歌妓传递的过程，文人所需要表达的感情既能付之于笔端，也能流泻于歌喉，白居易所谓：“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声。”今人者，唯能描摹其声，无法声情兼备，多指职业歌者的歌唱行为。文人歌唱，最为关注的就是情感的宣泄与表达。因此，他们常常用“高歌”“长歌”“悲歌”“浩歌”“狂歌”“空歌”等词来形容自己歌唱时的状态：

> 敛迹俯眉心自甘，高歌击节声半苦。（李颀《放歌行答从弟墨卿》）
> 人生百年夜将半，对酒长歌莫长叹。（王翰《古蛾眉怨》）
> 悲歌曲尽莫重奏，心绕关河不忍闻。（许浑《瓜洲留别李诩》）
> 浩歌待明月，曲尽已忘情。（李白《春日醉起言志》）

钱志熙在《“百年歌自苦”——论杜甫诗歌创作中“歌”的意识》[①]一文中，曾对“长歌”“高歌”“浩歌”“ 放歌”诸词逐条诠解，此处不

① 钱志熙：《“百年歌自苦”——论杜甫诗歌创作中“歌”的意识》，《中国文化研究》，2004年春之卷。

再赘述，本文所要阐明的是，文人将更多的笔墨放在描写自歌的状态上，强化了诗人悲喜情绪的表达，而这种情感上的震撼是诗歌作为单纯文本存在所不能匹及的。据苏源明《小洞庭洄源亭燕四郡太守诗》序，诗人与诸友同游洞庭，于流商清徽中与他人共唱，并即席作辞歌唱助兴，“既醉，源明以手版扣弦而歌。歌阕，鸟兽闻之，低昂而相鸣，鱼鳖闻之，沿洄而或跃”。歌唱所传递的情韵甚至引发鸟兽虫鱼之共鸣；白居易诗自注“梦得能唱《竹枝》，听者愁绝”（《忆梦得》）亦证明，歌者与听众情感之间的互通是由歌声来传递的，而文人则将这种抒情功能作为这一群体歌唱的首要原则。上节已述，唐代诗人常以“作歌”言作诗一事，《石鱼湖上醉歌》序：“触波涛而往来者，乃作歌以长之”；《悲歌》序：“遂作歌以悲之”；《画竹歌》序：“作歌以报之凡一百八十六字云。”当文士视诗为歌辞时，其创作脱离了单纯的文本写作；当歌辞实现由文字到音乐的转变，诗人强烈的抒情愿望随着旋律歌唱出来，同时更加着意于表现自己激荡起伏的情感状态。

诗歌注重抒情，与初唐文学复古思潮有着巨大的联系。唐诗以风骨见长，汉魏时代的“建安风骨”一直都是唐代继承和学习的榜样。刘勰《文心雕龙·风骨》曾解释：“是以怡怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉。”[①] 足见能够体现风骨特征者，在于“述情”，在于“意气”，汉魏诗歌中，最能够体现“述情”功能的诗歌，当属乐府。乐府本身与音乐具备天然的联系，尽管后世乐府大多不能歌唱，但唐人在学习汉魏诗歌抒情功能上，多来源乐府。一则，唐人沿袭乐府旧体，创作文人拟古乐府诗，并在语言、体式等方面保留汉魏时期乐府入乐的特征。另一则，诗人寄期望以歌诉情，来体现诗歌作为抒情文学的本质。这也就解释了唐代入乐之诗在体式上为近体格律，在体裁上多为拟乐府的原因。这一点，从文人诗作与诗序中就可以得知。

千金骏马换小妾，笑坐雕鞍歌《落梅》。（李白《襄阳歌》）

时作《白纻辞》，放歌丹阳湖。（李白《赠丹阳横山周处士惟长》）

---

① （南朝梁）刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962，第6卷，第513页。

滕王阁上唱《伊州》，二十年前向此游。（李涉《重登滕王阁》）

酩酊歌《鹧鸪》，颠狂舞鸜鹆。（白居易《和梦游春诗一百韵》）

老去将何散老愁，新教小玉唱《伊州》。（白居易《伊州》）

旧人唯有何戡在，更与殷勤唱《渭城》。（刘禹锡《与歌者何戡》）

寒食日，诸王妓游，贺入座，因采梁简文诗调，赋《花游曲》，与妓弹唱。（李贺《花游曲》序）

《落梅》最早见于汉代横吹曲，南朝宋吹入笛中，其辞之体式多为五言八句，而唐人所作拟古《落梅》，皆仿原体。《白纻辞》作于南朝梁武帝，名为《四时白纻》，无论杂言、齐言体，都是逐句押韵，唐人所作《白纻辞》，亦沿袭了齐梁这一体式。杨衡有诗："玉缨翠珮杂轻罗，香汗微渍朱颜酡。为君起唱白纻歌，清声袅云思繁多，凝笳哀琴时相和。"正为句句押韵。歌唱方面，除李白外，另有多位文士，曾歌《白纻》一曲。陆龟蒙："强歌非《白纻》，聊以送馀醺。"皎然："出无黄金橐，空歌《白纻行》。"张籍诗《蓟北旅思》中写道："日日望乡国，空歌《白纻辞》。长因送人处，忆得别家时。失意还独语，多愁只自知。客亭门外柳，折尽向南枝。"诗人作诗于求荐失败之际，有感入世之艰难，漫游蓟北期间触发无限思乡之情，故独自歌唱一曲《白纻辞》。唐代歌《白纻》甚盛，文士、歌妓皆好歌此曲，多用在离别宴席上或寄托羁旅之思。张籍自己也曾作《白纻歌》一辞。"空歌"是张籍对自己歌唱情绪和状态的一种描述，此时正值诗人独自游历，形单影只，又逢仕途不顺，前路渺茫，心头满是无奈与压抑，双重情感的交织是他人难以理解和体味的，唯有自歌一曲，内心惆怅与没落方可完全地释放。但若由歌妓来唱此曲，即便演绎得足够深情哀婉，也无法准确地表达出诗人付于歌曲的全部情绪。又如李涉诗歌《重登滕王阁》："滕王阁上唱《伊州》，二十年前向此游。半是半非君莫问，好山长在水长流。"《伊州》属唐教坊大曲，郭茂倩《乐府诗集》收录歌辞十首，从诗歌内容来看，《伊州》表达的主题思想具有悲凉的抒情色彩：前三首抒写对远征之人的思念，格调幽远凝重，后几首描写征人归来重逢的喜悦，在此时欢愉的气氛中抚慰曾经数年深刻又绵长的思念之苦。李涉在二十年后重登滕王阁，尽管"好山常在水长流"，但已是物是人非，宦海沉浮的经历让诗人更加能够体会到歌曲中征人离别的无奈与痛苦，此时再由文人歌唱《伊州》，才能将诗歌传递的悲怆与无奈之感表现

得淋漓尽致。

今世所见唐诗，已和原貌相去甚远，它仅仅定格于文字当中，即便付诸情感，缓声慢拍地诵读，也无法与曾经入乐之诗比拟，唯有歌唱时，诗歌才能以歌辞的状态呈现，通过旋律和曲调体味诗中蕴含的情感。而文人歌唱更加强化了情感的表达，表现出诗歌作为抒情文学的本质特征。

结 语

文人以歌唱之法，分层次地对文本创作进行积极干预，从前期诗歌艺术样式的转变到后期向抒情传统的回归，行之有效地实现了诗歌与音乐的完美结合。以往，学者将更多笔力集中在曲调与歌辞的配合上，忽视了音乐作为有声艺术，对文本和诗人认知的影响。事实上，歌唱对诗歌的作用力远不止于内部形式，其风格、意境的形成也与歌唱有着千丝万缕的联系，本文仅从创作视角对二者关系做一简单梳理，更为深层次的探索还有待未来做详尽细致的研究。

体式探讨

从诗题标记看汉唐乐府诗创作方式的演变*

郭　丽

（北京，首都师范大学文学院　100089）

摘　要： 汉代乐府诗多数无主名，建安以还乐府诗创作进入有主名时代。此后诗人写作乐府诗时会在固定题名外加上“拟”“当”“代”“赋”“系”“补”等标记，从中可以看出由汉至唐乐府诗创作方式的演变历程：“拟”“当”“代”表明诗人将注意力集中在怎样写作乐府诗；“赋”标志着诗人有意突破本事而强调乐府诗的文学特性；“系”“补”表明诗人们关注写出何种乐府诗，注意力已转移到乐府诗的性质和功用上。这些标记在文献著录中呈现出复杂状态。

关键词： 汉唐　乐府诗　诗题标记　创作方式

汉代多数乐府诗无主名，建安以后乐府诗创作开始进入有主名时代，诗人创作从此多了一种体裁选择。那么，诗人如何看待这一诗体，怎样写作，为谁写作，是否入乐？就成了一个乐府诗学问题。而诗人写作乐府诗时在固定题名外所加的“拟”“当”“代”“赋”“系”“补”等标记，就成了研究上述问题的重要线索。以往学界对个别标记虽然有所探讨①，但

---

* 本文为国家社科基金项目“《乐府诗集》整理与补编”的成果，项目批准号为13&ZD110。

① 葛晓音在《八代诗史》第七章第三节对鲍照含有“代”字的乐府诗已有论述，认为“代”字表明鲍照是用新辞新意代替旧辞旧意（葛晓音：《八代诗史》，陕西人民出版社，1989，第216页）。此后她又撰写专文对这一问题再作讨论，认为《鲍照集》里的代乐府是乐府创作中的一个特殊现象，虽然具有汉魏乐府创作传统的基本特质和不少表现元素，但并非汉魏乐府复旧。“代”字标示了他在传统基础上的创变（见葛晓音《鲍照“代”乐府体探析》，《上海大学学报》2009年第2期）。钱志熙对齐梁时期拟乐府 （转下页注）

都将其作为个案来研究，没有把这些标记作为乐府诗学问题进行系统考察。有鉴于此，本文拟系统考察这些诗题标记，试图从中发掘出汉唐诗人乐府诗创作方式的演变历程。

一

“拟”之含义有多种，用于标记诗题者主要有两种：一是“模拟”，二是“草拟”。

现存最早以“拟”作为乐府诗诗题标记的是傅玄《拟楚篇》。诗存“登昆仑漱玉池”“光灭星离”两句，不见于《乐府诗集》，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》将其列为乐府。《文心雕龙·辨骚》有云：“名儒辞赋，莫不拟其仪表。”[①]《拟楚篇》即属其例，题中“拟”用“模仿”意。《先秦汉魏晋南北朝诗》收陶渊明《拟挽歌三首》[②]，诗写生命之短促和生死荣枯之倏忽变迁，《乐府诗集》收入“相和歌辞”中，同时录有缪袭、陆机《挽歌》，内容体制相同[③]。陶诗题中“拟”字，亦当为“模仿”之意。宋、齐以后用“拟”标记乐府诗题者还有很多，如宋荀昶《拟相逢狭路间行》、梁何逊《拟轻薄篇》等。唐人乐府以“拟”标记诗题者共四题十首，分别是崔液《拟古神女宛转歌二首》（一作郎大家诗）、李峤《拟古东飞伯劳西飞燕》（一本题作《东飞伯劳歌》）、李暇《拟古东飞伯劳歌》、司空曙《拟百劳歌》、沈佺期《拟古别离》、崔道融《拟乐府子夜四时歌》四首。“拟”均取“模拟”之意。

“拟”在诗题中还取“草拟”之意，如梁虞骞有《拟雨诗》：“清风送凉气，薄暮荡炎氛。虹照涟漪水，电出嵯峨云。落晖散长足，细雨织斜文。”[④] 诗似有残缺，写喜雨之情。此前晋傅玄有《雨诗》：“徂暑未一旬，重阳医朝霞。厥初月离毕，积日遂滂沱。屯云结不解，长溜周四阿。霖雨

（接上页注①）“赋题法”的产生，赋题法与南朝诗赋创作重题、咏物之风的关系，赋题法与齐梁至唐边塞诗创作的关系也有详细讨论（见钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探》，《北京大学学报》1995 年第 4 期）。

① 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社，1958，第 1 卷，第 46 页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》，中华书局，1983，第 17 卷，第 1012 页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第 27 卷，第 326 页。

④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》，中华书局，1983，第 5 卷，第 1611 页。

如倒井，黄潦起洪波。湍流激墙隅，门庭若决河。炊爨不复举，灶中生蛙虾。”[1] 写苦雨之意。两诗相较，看不出虞作有模拟傅作迹象，故虞作诗题中“拟”当为“草拟”意。现存“拟”题乐府诗尚无取“草拟”意之例证，唯鲍照《拟行路难十八首》或有此意。惜《行路难》曲调虽流行民间，但并无歌辞留存，无法认定鲍照这组作品是模拟前人还是草拟歌辞。尽管如此，但草拟乐府却有事实存在。如曹操、曹植都作有《薤露》。古辞云：“薤上露，何易晞。露晞明朝更复落，人死一去何时归？”[2] 曹操诗云：“惟汉廿二世，所任诚不良。沐猴而冠带，知小而谋强。犹豫不敢断，因狩执君王。白虹为贯日，己亦先受殃。贼臣持国柄，杀主灭宇京。荡覆帝基业，宗庙以燔丧。播越西迁移，号泣而且行。瞻彼洛城郭，微子为哀伤。”[3] 曹植诗云：“天地无穷极，阴阳转相因。人居一世间，忽若风吹尘。愿得展功勤，输力于明君。怀此王佐才，慷慨独不群。鳞介尊神龙，走兽宗麒麟。虫兽犹知德，何况于士人。孔氏删诗书，王业粲已分。骋我径寸翰，流藻垂华芬。”[4]《乐府诗集》在曹植诗题下引《乐府解题》曰：“曹植拟《薤露行》为《天地》。”[5] 这两首诗句数相同，但曹操未按古辞写作，当为“草拟”；曹植则依古辞写作，当为“模拟”。

乐府“拟”题或有“接续”之意。《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》“乐府”简文帝萧纲《东飞伯劳歌二首》题解云：“一云《绍古歌》。”[6]《东飞伯劳歌》本有古辞，萧作体制风味与古辞无二，显然是模拟古辞而来。可知“绍”意同于“拟”，有“接续”“模仿”之意。乐府诗题中另有含“效”字标记者，如宋袁淑《效曹子建白马篇》、唐钱起《效古秋夜长》、李益《效古促促曲为河上思妇作》、李商隐《又效江南曲》等，“效”皆意同于“拟”。

判定诗人以“拟”标记乐府诗题，是取“模拟”之意，还是取“草拟”之意，可据诗题中是否带有作者姓名。若有，则可径直断定为“模拟”。如梁简文帝萧纲《拟沈隐侯夜夜曲》，题中有沈约姓名，“模拟”之

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》，中华书局，1983，第1卷，第571页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第27卷，第323页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第27卷，第323页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第27卷，第324页。
⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第27卷，第324页。
⑥ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》，中华书局，1983，第20卷，第1923页。

意十分明确。若无，则需依具体情况判断。

“拟”字到西晋以后开始进入诗歌评论话语体系。如《文选》班婕妤《怨歌行》注云：“《歌录》曰：《怨歌行》，古辞。然言古者有此曲，而班婕妤拟之。”① 吴兢《乐府古题要解》中《悲哉行》解题云：“以上乐府杂题……今但据后人所拟，采其意而注之。如曹植……拟《气出唱》为《惟乾》，《对酒行》为《於穆》……以上亦多是拟古所作，后人不复继作，故并不录。……近吴均辈多拟此等，并自为乐府，皆不见古词。”② 元稹《乐府古题序》曰：“近代唯诗人杜甫《悲陈陶》《哀江头》《兵车》《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚傍。予少时与友人白乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。”③ 这表明“拟”作为乐府诗的一种创作方式是被人们认可的。

乐府诗题中“拟”字标记的出现，说明写作乐府诗必须有所遵循，或是为某个曲调作辞，或是为乐府机构写作歌辞。诗人明了自身创作意图，清楚是在写作乐府诗。

二

魏晋南北朝隋唐以“当”命题的乐府诗，共八题九首，分别为曹植《当欲游南山行》《当来日大难》《当墙欲高行》《当事君行》《当车已驾行》，梁范云《当对酒》，简文帝《当置酒》，唐元稹《当来日大难》，王建《当窗织》。郭茂倩《乐府诗集》解题认为王建《当窗织》取自梁鼓角横吹曲《折杨柳》中“女子临窗织”④ 句，但该题为乐府新题，“当”字并非在固有诗题上所加标记，因此实际以“当”标记乐府诗题者只有七题八首。

“当”有多种含义，在上述七题中应取哪种含义？似乎难以遽下结论。陈释智匠《古今乐录》一段记载为理解“当”字提供了帮助：“《晋鼙舞歌》五篇。一曰《洪业篇》，当魏曲《明明魏皇帝》，古曲《关东有贤

① （梁）萧统：《文选》，中华书局，1977，第27卷，第390页。

② （唐）吴兢：《乐府古题要解》卷下，见丁福保《历代诗话续编》，中华书局，1983，第54页。

③ 冀勤点校《元稹集》，中华书局，1982，第23卷，第255页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第94卷，第993页。

女》；二曰《天命篇》，当魏曲《大和有圣帝》，古曲《章和二年中》；三曰《景皇篇》，当魏曲《魏历长》，古曲《乐久长》；四曰《大晋篇》，当魏曲《天生烝民》，古曲《四方皇》；五曰《明君篇》，当魏曲《为君既不易》，古曲《殿前生桂树》。"[1] 可见乐府诗题中"当"就是"对应""当作""相当于"之意。

以"当"字作为诗题标记说明诗人清楚在写作一种与旧作相对应的新作。除非有另一种情况，即原作没有"当"字，歌录作者在整理作品时加上"当"字，以区分旧作和新作。但乐府表演以新作取代旧作的情况很普遍，只有少数乐府诗题有"当"字，足见歌录编写无此惯例。且以"当"字为题者，并非一个时代或一位诗人作品，不像是某一歌录编写者所加，因此"当"为诗人所加才最合情理。

既然透过"当"字可以看出诗人在为某一首乐曲或某一组乐曲写作新辞，那么诗人在作"当"题乐府时是如何处理与旧作关系的呢？吴兢《乐府古题要解》解释曹植《当来日大难》时说："拟……《善哉行》为《日苦短》"[2]，认为"当"就是"模拟"。而郭茂倩《乐府诗集·杂曲歌辞》叙论在论及《当欲游南山行》《当事君行》《当车已驾行》时却说："又如汉阮瑀之《驾出北郭门》，曹植之《惟汉》、《苦思》、《欲游南山》、《事君》、《车已驾》、《桂之树》等行……或因意命题，或学古叙事。"[3] 认为曹植包括《欲游南山》《事君》《车已驾》三首诗在内的乐府诗，或是"或因意命题，或学古叙事"。"因意命题"，就是诗人自创新辞"当作"旧辞；"学古叙事"，就是诗人模拟旧辞以"当作"旧辞。

那么前述七题到底属于哪种情况呢？那些不见于前人曲调的作品，可能是"因意命题"，如曹植《当墙欲高行》等；那些已有曲调的作品，很可能就是"学古叙事"了，如范云《当对酒》、简文帝《当置酒》。《对酒》为相和十五曲之第十曲，吴兢《乐府古题要解》曰："右阙古词。曹魏乐奏武帝所赋'对酒歌太平'。其旨言王者德泽广被，政理人和，万物咸遂。若梁范云'对酒心自足'，则言但当为乐，勿殉名自欺也。"[4] 范作

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第 53 卷，第 596 页。

② （唐）吴兢：《乐府古题要解》卷下，见丁福保《历代诗话续编》，中华书局，1983，第 54 页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第 61 卷，第 678 页。

④ （唐）吴兢：《乐府古题要解》卷上，见丁福保《历代诗话续编》，中华书局，1983，第 26 页。

虽与魏武所作同题，但题旨相去甚远。《置酒》为大曲十五曲之第十曲，《乐府诗集》所录曹植《野田黄雀行四解》解题云："《乐府解题》曰：'晋乐奏东阿王《置酒高殿上》，始言丰膳乐饮，盛宾主之献酬。中言欢极而悲，嗟盛时不再。终言归于知命而无忧也。'《空侯引》亦用此曲。"[①] 梁简文帝《当置酒》也为五言句，虽也以置酒欢宴开篇，但主要写眼前美景，不言乐极而悲、盛时不再、知命无忧[②]。可见范云、简文帝二作均取旧作一点元素演绎新辞，"当"仅表明诗题与古题"相当"而已。这两首"当"题乐府虽属"学古叙事"，但仍有很大自主性，"当"有"权当作"之意。

"当"题乐府增加了考察乐府诗文献留存的复杂性。如曹植《当墙欲高行》又名《龙欲升天》，《乐府诗集》所录曹植《升天行二首》解题云："《乐府解题》曰：'《升天行》'"，曹植云："日月何时留。"鲍照云："家世宅关辅。"曹植又有《上仙箓》与《神游》《五游》《龙欲升天》等篇，皆伤人世不永，俗情险艰，当求神仙，翱翔六合之外，与《飞龙》《仙人》《远游篇》《前缓声歌》同意。"按《龙欲升天》，即《当墙欲高行》也"[③]。这种同诗异名现象便是"当"题乐府造成的。

三

乐府诗题中出现"代"字，似不可解。大量以"代"标记乐府诗题的是鲍照，他有《代蒿里行》《代东门行》《代放歌行》等，凡三十三首。其他诗人也有以"代"名篇者，如嵇康《代秋胡歌诗》，萧子显《代美女篇》，萧纲《代乐府三首·楚妃叹》《代乐府三首·新成安乐宫》《代乐府三首·双桐生空井》，刘希夷《代悲白头吟》，刘方平《代宛转歌》二首

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第39卷，第448页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》卷三，录阮瑀诗云："我行自凛秋，季冬乃来归。置酒高堂上，友朋集光辉。念当复离别，涉路险且夷。思虑益惆怅，泪下沾裳衣。"与曹植诗意相近但似不完整。宋孔欣据此作乐府诗《置酒高堂上》，诗意与阮诗相似。此诗题名很可能也是《野田黄雀行四解》或《箜篌引》。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第63卷，第701页。

等[①]。但鲍照同时也以"拟"标记乐府，如《拟行路难十八首》；有不加"代""拟"的乐府，如《采菱歌七首》《幽兰五首》。可见"代"和"拟"不同，诗题中加不加"代""拟"也不一样。

"代"字含义丰富，最常见者为"更替"之意，《说文解字》即云："代，更也。"[②] 但乐府诗中尚未见诗人用此含义。在乐府诗中，"代"主要取以下两种含义。

第一，代人创作，取"代替"之意。这种标记魏时已有，曹丕、曹植都作有《代刘勋妻王氏杂诗》。细分起来，"代"出现在诗题中时，其所代之对象有三种：有生者，如晋陆云《代彦先赠妇诗》、释康渊《代答张君祖诗》、宋鲍令晖《代葛沙门妻郭小玉作诗》二首、梁姚翻《代陈庆之美人为咏诗》、唐骆宾王《艳情代郭氏答卢照邻》和《代女道士王灵妃赠道士李荣》等；有往者，如萧衍《代苏属国妇诗》、曹邺《代班姬》、罗隐《代文宣王答》、李山甫《代孔明哭先主》；有神仙，如梁王筠《代牵牛答织女诗》、唐元稹《代郡斋神答乐天》。而鲍照之作直接将"代"与乐府诗题相连，没有加入被代者姓名，所以没有替人写作之意。

第二，当作某篇，取"当作"之意。"代"确有"当"意。陶渊明《归园田居诗五首》其五云："日入室中暗，荆薪代明烛。"[③] 诗中"代"即取"当"意。谢灵运《初去郡诗》曰："庐园当栖岩，卑位代躬耕。"[④] 其《田南树园激流植援》亦曰："激涧代汲井，插槿当列墉。"二诗径将"当""代"互文对称，可知两字含义相同。不仅在诗中"代"有"当"义，在史传中也有这种用法。《晋书·杜预传》："旨等发伏兵，随歆军而入，歆不觉，直至帐下，虏歆而还。故军中为之谣曰：'以计代战一当万。'"[⑤] 上述诗文中"代"均等同于"当"，有"当作"之意。这一含义也被用到诗题中，如梁陆倕就有《以诗代书别后寄赠诗》、唐李白有《以诗代书答元丹丘》、白居易有《绝句代书赠钱员外》。前文论及乐府诗有以"当"命题者，鲍照以"代"标记乐府诗题，与乐府以"当"命题者相

---

① 李白乐府诗《司马将军歌》有注曰："代陇上健儿陈安。"《东海有孝妇》有注曰："代关中有贞女。"因此二诗并非直接将"代"字标记在诗题中，故正文不予列出。见詹锳《李太白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第4卷，第591、674页。

② （清）段玉裁：《说文解字注》，中华书局，1988，第375页。

③ 袁行霈：《陶渊明集笺注》，中华书局，2003，第2卷，第76页。

④ 顾绍柏：《谢灵运集校注》，中州古籍出版社，1987，第97页。

⑤ 《晋书》，中华书局，1974，第34卷，第1030页。

同，就是取“当作”之意。

那么鲍照为何不直接以“当”来标记乐府诗题呢？仔细分析就会发现，鲍照乐府诗题中的“代”，除了“当作”之意以外，还有“接续”之意。如《代结客少年场行》，《乐府诗集》解题云：“曹植《结客篇》曰：‘结客少年场，报怨洛北邙。’《乐府解题》曰：‘《结客少年场行》，言轻生重义，慷慨以立功名也。’……按结客少年场，言少年时结任侠之客，为游乐之场，终而无成，故作此曲也。”① 鲍照学曹植《结客》以“叙”己之“事”：以少年杀人避祸远行开端，但重点又在抒发去乡远游三十载后回归后感想，表达人事变迁的感慨和蹉跎无为的失落。即使是那些古辞尚存的“代”题诗，鲍照也往往在古辞中注入新意，融入自我身世之感，如《代陈思王白马篇》拟曹植《白马篇》以述己意，重在抒发戍边悲哀和因贫贱而抱负难展的不平。总之，无论是补古辞发挥己意，还是接续古辞而注入新意，所述之意多关合鲍照自身遭际，注重抒发自我情感。可见鲍照“代”题乐府之“代”字，在“当作”之外，更多是取“接续”之义。以“代”标记乐府，表明是在借旧题以抒己情。

四

乐府诗题中还有以“赋”“赋得”作为标记者。典型标本就是现载于谢朓集中的两组诗，诗题是《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》，第一组所列诗依次是沈约《芳树》、范云《当对酒》、谢朓《临高台》、王融《巫山高》、刘绘《有所思》；第二组所列诗依次是谢朓《芳树》、王融《芳树》、沈约《临高台》、王融《有所思》、刘绘《巫山高》、范云《巫山高》。同时还有《同赋杂曲名》五首，分别为檀秀才《阳春曲》、江朝清《渌水曲》、陶功曹《采菱曲》、谢朓《秋竹曲》、朱孝廉《白雪曲》。此外，梁庾肩吾有《赋得有所思》《赋得横吹曲长安道》，刘孝绰有《夜听妓赋得乌夜啼》，简文帝萧纲有《赋乐府得大垂手》，王泰有《赋得巫山高诗》，陈李爽有《赋得芳树诗》，唐徐贤妃有《赋得北方有佳人》，沈佺期有《内题赋得巫山雨》，杜审言有《赋得妾薄命》，袁朗有《赋饮马长城窟》，白居易有《赋得乌夜啼》，慧净有《与英才言聚赋得升天行》等。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第66卷，第721页。

“赋”有多种含义，作为诗歌创作方式，“赋”多取“铺陈叙写”之意。《释名·释典艺》云：“敷布其义谓之赋。”[①]“赋”是诗歌创作的常用方法，但乐府诗有固定本事，约束乐府诗表现固有题材、主题和人物。以“赋”标记乐府诗题，要看诗人如何处理与原题本事或古辞的关系。其情形主要有以下三种。

第一，遵守本事，内容与古辞相近。此时“赋”是“写作”之意。如《乌夜啼》起于宋彭城王刘义康和衡阳王刘义季相会痛哭引起文帝怀疑而遭囚禁，家人望归事，歌辞多咏男女相思。刘孝绰《夜听妓赋得乌夜啼》：“鹍弦且辍弄，鹤操暂停徽。别有啼乌曲，东西相背飞。倡人怨独守，荡子游未归。忽闻生离曲，长夜泣罗衣。”[②] 与原作本事、曲辞一致。

第二，抛开本事，内容与古辞无关。乐府本事有时会失传，有时甚至连古辞也没有留下，于是后人径直抛开本事，只根据题名演绎，这就是“赋题”作诗。沈约等人“赋鼓吹曲名”所作两组诗就属此类。鼓吹曲是汉代一组作品，所传古辞与曲题不合，且后来因传抄时“声辞合写”，致使部分作品不可解读。刘宋何承天私造鼓吹曲辞，就只是根据这些曲题字面演绎歌辞。

第三，遵循本事，演绎古辞诗句。以“赋”法作诗，取前人诗句演绎，从非乐府诗中演绎出乐府诗。如徐幹有《室思诗》五章，其第三章曰：“自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。”[③] 后来很多诗人作《自君之出矣》，每首都以“自君之出矣”开头，《乐府诗集》卷六十九共收入宋孝武帝、刘义恭、颜师伯、鲍令晖，齐王融、虞羲，梁范云，陈后主、贾冯吉，隋陈叔达，唐李康成、辛弘智、卢仝、雍裕之、张祜十五人《自君之出矣》诗二十一首。这种方式也被移植到其他乐府诗创作当中，如隋薛道衡作乐府诗《昔昔盐》，共二十句，唐赵嘏将每一句诗演绎成一首诗，成《昔昔盐二十首》。

“赋句”作诗与“赋题”作诗相比，更接近原题内容。因为当遇到题名与古辞不合时，“赋题”所作乐府诗也将背离原题本事。但无论“赋题”还是“赋句”，以“赋”法写作乐府，说明诗人开始有意淡化乐府本事，把乐府当作“诗”来写作。

---

① 任继昉：《释名汇校》，齐鲁书社，2006，第 6 卷，第 340 页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》，中华书局，1983，第 16 卷，第 1824 页。

③ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》，中华书局，1983，第 3 卷，第 376 页。

五

到唐代，乐府诗题中出现了“系”“补”等标记。如元结有《系乐府十二首》《补乐歌》十首、皮日休有《补九夏歌》九首，均收入《乐府诗集·新乐府辞》中。

“系”之含义，元结《系乐府序》有明确阐释，他说：“天宝辛未中，元子将前世尝可称叹者，为诗十二篇，为引其义以名之，总命曰《系乐府》。古人歌咏不尽其情声者，化金石以尽之。其欢怨甚耶戏！尽欢怨之声者，可以上感于上，下化于下，故元子系之。”[①] 从序文可以看出，他这十二篇诗，符合古代乐府表达欢怨、感上化下的特点，故而可以“系”于乐府之后。很显然，“系”为“连缀”“连接”“续接”之意。

“补”为“补足”“补充”之意。元结《补乐歌十首》序曰：“自伏羲至于殷，凡十代，乐歌有其名亡其辞。考之传记，义或存焉，故采其名义以补之，凡十篇十九章，名引其义以序之，命曰《补乐歌》。”[②] 序文将元结写作《补乐歌》的缘由讲得很清楚：因十代乐歌名存辞亡，但传记之中尚存其义，故据“名”和“义”补足其“辞”。《补乐歌十首》旨在盛赞十代帝王功德，以期国家制度能承续上古。这一点他在《补乐歌十首》序文中也有交代：“今国家追复纯古，列祠往帝，岁时荐享，则必作乐，而无《云门》、《咸池》、《韶》、《夏》之声，故探其名义以补之。”[③] 从中也可看出，元结《补乐歌》用意在于复古。受元结《补乐歌》启发，晚唐皮日休作《补九夏歌》，序文曰：“‘九夏亡者，吾能颂之。’乃作《补九夏歌》。”[④] 九夏属于颂类，曾载入乐章，因乐崩而诗亡，皮日休作诗以补其阙。可见皮日休《补九夏歌》“补”的用意与元结《补乐歌十首》相同。

“补”乐府的说法在唐宋诗中也可找到例证。如晚唐张蠙《费征君旧居》称赞费征君诗云：“遗篇补乐府。”[⑤] 宋张耒《仓前村民输麦行》诗序也称其诗是补乐府之遗：“余过宋，见仓前村民输麦，止车槐阴下，其乐

① 彭定求：《全唐诗》，中华书局，1960，第240卷，第2696页。

② 孙望：《元次山集》，中华书局，1960，第2卷，第18页。

③ 孙望：《元次山集》，中华书局，1960，第1卷，第1页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第96卷，第1014页。

⑤ 彭定求：《全唐诗》，中华书局，1960，第702卷，第8086页。

洋洋也。晚复过之，则扶车半醉，相招归矣。感之，因作《输麦行》，以补乐府之遗。"[①] 宋人曹勋还仿效元结，将诗作命名为《补乐府》十篇[②]。

六

清人王士祯认为诗题能反映时代特征："予尝谓古人诗，且未论时代，但开卷看起题目，即可望而知之……如魏晋人制诗，题是一样，宋、齐、梁、陈人是一样，初、盛唐人是一样，元和以后又是一样，北宋人是一样，苏黄又是一样。"[③] 此理同样适用于乐府。通过梳理建安以还诗人们在乐府诗题中留下的"拟""代""当""赋""系""补"等标记，可以得出如下结论。

首先，从诗题标记确实可以看出从汉至唐乐府诗创作方式的变化过程。汉代只有少数乐府诗有主名，魏晋南北朝时期乐府诗题中出现了在固有题名外所加的动词标记，如"拟""当""代""赋"等。这些标记表明，诗人们开始更多关注怎样写作乐府诗。进入唐代以后，乐府诗题标记又出现了新变化，且不论以"古""新""正"等形容词为标记的乐府诗题，就是同样以动词"系""补"为标记的乐府诗题，也意在写作某种乐府，强调乐府诗的性质和功用，关注什么样的诗才算是乐府诗，已经不同于魏晋南北朝诗人那样关注如何写作乐府诗了。从中可以看出，唐人较前代诗人在探索乐府诗写作问题上有明显深入。

其次，魏晋南北朝时期"拟""当""代""赋"等诗题标记的出现，表明这一时期诗人创作乐府诗经历了一个如何使所作像"乐府诗"到如何使所作像"诗"的过程。"拟"强调对固有作品的模拟，力图使所作像乐府诗；"当"强调所作是一种诗歌，这些诗可以当作乐府诗；"代"强调所作只是乐府诗的"替代品"，已不在意其是否真正是乐府诗；"赋"强调是纯文学创作方式，抛开了乐府本事或古辞，完全不在乎是否像原来的乐府诗了。这一过程是乐府诗越来越远离乐府本事和古辞的过程，同时也反映

---

① 傅璇琮等编《全宋诗》，北京大学出版社，1991，第1187卷，第13418页。

② 曹勋：《补乐府十篇》序云："夫小雅废而颂声寝，王泽竭而诗不作。……予志于古而不及见者也，因申其名义，补而发之，庶几一唱三叹，当有赏音者存焉云尔。"见傅璇琮等编《全宋诗》，北京大学出版社，1991，第1877卷，第21033页。

③ （清）王士祯：《带经堂诗话》，人民文学出版社，1963，第27卷，第761页。

了诗人们越来越重视乐府诗的文学特性，越来越看重在乐府诗中表现自己的文学才能。

最后，乐府诗题标记在文献记录中呈现复杂状态。有些诗题标记如“拟”“代”“赋”“赋得”在诗人别集和诗歌总集中有所保留，而在《乐府诗集》中则被删去。如《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》卷八何逊《拟轻薄篇》，在《乐府诗集》卷六十七“杂曲歌辞”中则为《轻薄篇》。鲍照大量“代”题乐府，如《代东门行》《代放歌行》《代门有车马客》等，在《鲍照集》和《先秦汉魏晋南北朝诗》中“代”字标记俱在，而在《乐府诗集》中则“代”字全无。“赋”和“赋得”也是同样情形，如《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》卷二三庾肩吾《赋得有所思》，收入《乐府诗集》卷十七“鼓吹曲辞”后题为《有所思》。谢朓等人所作《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》在《乐府诗集》中被拆开，不再保留总体诗名。这些诗题标记被郭茂倩舍弃，原因当有两点：其一，郭茂倩《乐府诗集》根据乐府歌录编成，歌录是乐府表演脚本，艺人们只把这些诗当作歌辞，不关心这些诗是怎样写的，因此记录歌辞时去掉了标记，所以郭茂倩编入《乐府诗集》时就没有标记；其二，郭茂倩编纂《乐府诗集》时是按照曲调名称将同一曲调作品按时间顺序排列，若照搬原有诗题标记，体例上会显得杂乱，所以删去了这些标记。当然也有例外，如“当”题乐府，《乐府诗集》中“当”字就被保留下来。前述七题八首“当”题乐府诗中，只有梁范云《当对酒》一首收入《乐府诗集》后去掉了“当”字，其他六首收入《乐府诗集》后诗题中“当”字均在。

古题乐府衍生现象探析

吴 蔚

（北京，北京联合大学应用文理学院，100191）

摘　要： 古题乐府具有很强的传承性，而在传承过程中产生了衍生现象。衍生是在古辞的基础上进行适度的变化，不完全脱离古辞，是既有继承又有创新。乐府的各种构成要素如题名、主题、风格等均会发生衍生。衍生的脉络有并列式、连锁式和混合式。经过多重混合的衍生之后，乐府诗的主题和风格可能会与古辞有较大差异。乐府古题的语言张力越大，内容衍生的空间越大，越容易出现主题、风格的变化，声辞的分离，相对而言也越容易衍生出不同的乐府诗题。但古题乐府衍生并不意味着母题的消失。相反，主题、风格的衍生如果离开母题十分遥远，就会使人产生不认同感，就有回归到母题的趋向。

关键词： 乐府诗　衍生　题名　主题　风格

古题乐府有很强的传承性，“重复正是古题乐府的特性所在，离开了这一特征，古乐府就不成其为古乐府了”[1]。但乐府诗在传承的过程中又不断发生了一些改变。具体说来，诗歌内容与题名、本事、主题、风格等构成要素都有改变的例子，这种改变大多不是完全颠覆，而是在原有的基础上衍生出来。例如：题名的衍生，即由一个题名分化出另一个近似或相关的题名，二者的内涵有一定关系。在《乐府诗集》中，郭茂倩明显把相近的曲调集中编排，“说明郭茂倩非常重视乐府曲调在流传过程中衍生变异

---

① 吴相洲：《论元白对古乐府传统的颠覆》，见《乐府歌诗论集》，商务印书馆，2013，第99页。

情况”[1]。再如：主题、风格的衍生，即题名不变，内容、主题甚至风格发生一定改变[2]，但与题名或多或少仍存在一定关联。这种既有沿袭又有创新的改变，本文统称为乐府诗的衍生现象。衍生对于乐府诗的传承有着十分重要的意义。“沿袭满足听者对音乐的重复期待，创新满足听者对变化的需求”[3]。关于这一点，前人多有论及，如吴相洲《乐府学概论》中提到的乐府曲调的衍生、题名的衍生和主题的衍生[4]。但衍生的规律，以及各要素之间衍生存在的相互关联少有人议论。本文试图以郭茂倩《乐府诗集》所收录古题乐府为中心作一探索[5]。

一 古题乐府题名、主题、风格衍生的关系

古题乐府题名的衍生是比较容易看到的，并与主题的衍生，以及最终风格的衍生有着密切的关系。乐府古题名分为“类名”和“个名”两种。个名有单纯个名，如《洛阳道》，也有个名+类名，如《猛虎行》。衍生现象一般发生在个名上，所以这里只讨论个名。个名有长有短，从构成上看，多为词、词组，如《长安少年行》由两个名词构成，《登高丘而望远海》由两个动宾词组构成。也有以句子为题的，如《邯郸才人嫁为厮养卒妇》《乌生八九子》《日出东南隅》《长安有狭斜行》等。从郭茂倩排列的有衍生关系的个名来分析，可以初步发现题名衍生一些规律：有些是分化式，例如：由《结客少年场行》衍生出《少年行》《少年乐》；有些是叠加式，例如由《少年行》衍生出《长安少年行》《洛阳少年行》等；有些分化从题名上看不出联系，却是由古辞、本事或者本题名作品中的词句而来，例如：《长安有狭斜行》中有大妇、中妇、小妇的铺陈，由是衍生出

① 吴相洲：《乐府学概论》，人民文学出版社，2015，第37页。

② 王运熙在《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》一文中总结了这种改变的三种情况：第一，歌辞与曲名吻合，思想内容有发展变化；第二，与曲名不相吻合，思想内容上还保持一定程度的联系；第三，与曲名不吻合，思想意义也与曲名、本事、古辞没有什么联系。多数作品属于第一、第二类。见王运熙《乐府诗论述》，上海古籍出版社，2014，第331、335页。

③ 吴相洲：《论元白对古乐府传统的颠覆》，见《乐府歌诗论集》，商务印书馆，2013，第101页。

④ 吴相洲：《乐府学概论》，人民文学出版社，2015，第53、127、232页。

⑤ 郭茂倩的排列和对题名衍生关系的解释也有不准确之处，这里尽量选取学界无争议的例子来加以分析，重点放在探讨衍生的总体规律。

《三妇艳诗》，由《三妇艳诗》又衍生出《中妇织流黄》。在《乐府诗集》的题名之后，郭茂倩也常常会指出某题出自某题，某题与某题同，但并非全都有明示，且只是一对一的简单的对应关系，缺乏更多题名之间的多层逻辑关系提示。

题名发生了衍生，主题会不会相应有一些变化？比如：由甲题衍生出甲 1、甲 2、甲 3 三个题名，也衍生出甲 1、甲 2、甲 3 三种主题，三种主题之间存在一定关联。这只是简单猜测，实际情况比较复杂。以下举例加以说明。

郭茂倩《乐府诗集》中，《相逢行》下有注："亦曰《长安有狭斜行》"[①]，说明这两个题名本为一个。二者的古辞如下：

长安有狭斜行

长安有狭斜，狭斜不容车。适逢两少年，狭毂问君家。君家新市傍，易知复难忘。大子二千石，中子孝廉郎。小子无官职，衣冠仕洛阳。三子俱入室，室中自生光。大妇织绮苎（一作罗），中妇织流黄。小妇无所为，挟琴上高堂。丈夫且徐徐，调弦讵未央。[②]

相逢行

相逢狭路间，道隘不容车。不知何少年，夹毂问君家。君家诚易知，易知复难忘。黄金为君门，白玉为君堂。堂上置樽酒，作使邯郸倡。中庭生桂树，华灯何煌煌。兄弟两三人，中子为侍郎。五日一来归，道上自生光。黄金络马头，观者盈道旁。入门时左顾，但见双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行。音声何噰噰，鹤鸣东西厢。大妇织绮罗，中妇织流黄。小妇无所为，挟瑟上高堂。丈人且安坐，调丝方未央。[③]

二首古辞的内容和主题极为相似。首句中"狭斜"与"狭路"同义，意思就是指"狭窄的道路"，这里的道路是本义，诗中意指长安都市繁华，商铺林立，车马众多，故而显得道路狭窄。二诗中有不少相似之处，如"适逢两少年，狭毂问君家"与"不知何少年，夹毂问君家"，"大子"

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 514 页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 508 页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 514 页。

“中子”“小子”，“大妇”“中妇”“小妇”等。二者的主题都是通过描写大都市中豪门生活的面貌，夸耀大家族生活的天伦之乐。由此看来，两个题名确实有共同的母题。

然而，郭茂倩在《相逢行》诗题下又引《乐府解题》：“晋陆机《长安狭斜行》云：‘伊洛有歧路，歧路交朱轮’则言世路险狭邪僻，正直之士无所措手足矣’”①。这里的“狭斜”意思已经不同于古辞中的含义，引申为抽象的“人生道路狭窄，仕途之路狭窄”之意。而陆机的这首诗郭茂倩没有编在《相逢行》题名下，而是出现在《长安有狭斜行》题名中。由此看来，两个题名虽有共同的母题，但主题已经发生了衍生。

接着对作品进行主题分析，情况列表如下。

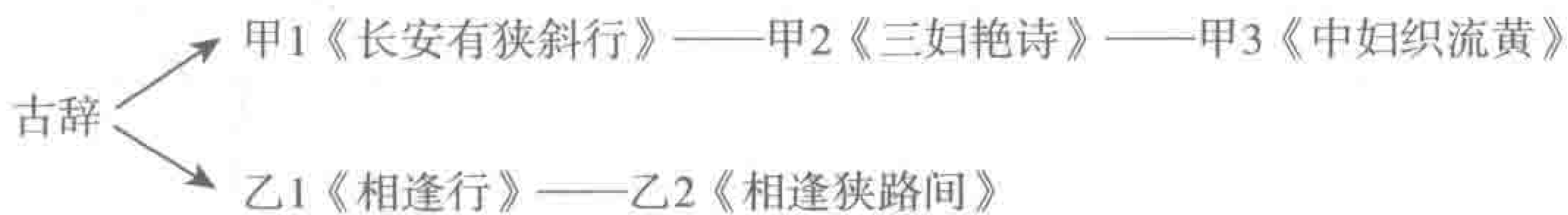
序号	题名	朝代	作者	主题句	主题
1	相逢行	南朝宋	谢惠连	夷世信难值，忧来伤人，平生不可保。	世路艰难
2		南朝梁	张率	兄弟两三人，冠珮纷陆离。	同古辞
3		唐	崔颢	出入前门里，年年乐未休。	同古辞
4		唐	李白	故为守空闺，孤眠愁锦衾。	人情冷暖
5		唐	李白	万户垂杨里，君家阿那边。	同古辞
6		唐	韦应物	适从东方来，又欲谒明主。邂逅两相逢，别来间寒暑。	渴求明主
7	长安有狭斜行	晋	陆机	余本倦游客，豪彦多旧亲。	世路艰难
8		南朝宋	谢惠连	撰策之五尹，振辔从三闾。	世路艰难
9		南朝宋	荀昶	南面平原居，北趣相如阁。	同古辞
10		南朝梁	武帝	三息俱入户，户内有光仪。	同古辞
11		南朝梁	简文帝	三息俱入户，照耀光荣新。	同古辞
12		南朝梁	沈约	咸阳不足称，临淄孰能拟。	同古辞
13		南朝梁	庾肩吾	三子俱来宴，玉柱击清瓯。	同古辞
14		南朝梁	王冏	三子俱还室，丝管纷嘹亮。	同古辞
15		南朝梁	徐防	三息俱入户，室内有光荣。	同古辞
16		南朝梁	张正见	少年重游侠，长安有狭斜。	少年任侠
17		北周	王褒	博徒称剧孟，游侠号王孙。	少年任侠

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第508页。

两个题名下乐府古诗共有三种情况：《长安有狭斜行》有 11 首诗歌，7 首同古辞的主题，2 首为“世路艰难”的主题，2 首另衍生出少年任侠的主题。而《相逢行》下有 6 首诗歌，其中 3 首主题同古辞，一首为“世路艰难”的主题，一首为“人情冷暖”主题，一首为“渴求与明主相逢”的主题可视作前者的延伸。这两个主题从逻辑关系上看明显在前者之后。

由此可见，《长安有狭斜行》和《相逢行》两个题名的衍生关系，大致是由“狭窄的道路”衍生到“狭窄的世路”再到“相逢”；而主题的衍生关系，大致由表现京都大家族的繁荣，转而到对世路不平的怨愤，再到渴求与明主相遇，有比较清晰的逻辑发展线索。而其中前两个主题被后人承袭较多，恰好对应了《长安有狭斜行》题名中的两大要素：“长安”和“狭斜”。长安代表的是大都市的繁华，对应古辞的主题。狭斜引申为抽象的含义，对应世路狭窄艰难的主题。由此，笔者更倾向于认为《长安有狭斜行》稍早于《相逢行》，而不像郭茂倩排列的那样，《相逢行》在《长安有狭斜行》之前。无论从与古辞的关联，还是题名的含义，还是拟作的情况看都能证明这一点。

如果进一步考察其他的相关题名，会发现更多的关联。在《相逢行》之后还有《相逢狭路间》。此题下有 6 首诗，其中有 3 首表达的是世路艰难的主题，明显多于前二题。且无古辞，无本事，明显为《长安有狭斜行》的子题，题名中 的“狭斜”变成了“狭路”，含义更为明确。而在《长安有狭斜行》之后又有《三妇艳诗》和《中妇织流黄》二题，是从母题中后半部分写豪门的三妇分化出来。以上五个乐府诗题关系可以表述如下：



五个题名之间有着密切的关系。甲组与乙组之间有同源关系，基本属于并列衍生关系，甲 1、甲 2、甲 3 之间，乙 1、乙 2 之间为连锁衍生关系。甲乙古辞本身都隐含两个理解向度，因而主题在沿袭的过程中同时朝两个向度发生衍申。第一个是生活的向度，情感上表达的是对京城豪门富贵生活的无限向往。诗歌以少年或少童的视角来询问“君”宅，“君”代表的就是豪门。第二个是生命的向度，情感上表达的是对生命的尊严得不到公

平对待而发出的不平之气。

乐府诗题名衍生的例证还有很多，但其脉络大致不出并列衍生、连锁衍生和混合衍生三种情况。并列衍生就是以相同或相近的古辞为中心，做同一层次的衍生；连锁衍生就是由古辞衍生出甲，又由甲衍生出乙，乙衍生出丙；混合衍生就是既有并列衍生，又有连锁衍生。以上此例恰好包含了这三种情况。当连锁衍生越来越远的时候，就有可能（不一定）与古辞相悖了。上述乙 2 的风格与古辞已经有了很大的区别。再如曹丕最早创制的《燕歌行》为征人思妇哀怨缠绵婉转凄恻的风格，而到了唐代高适的《燕歌行》转向征戍、边塞题材，为慷慨悲壮之音，声辞区别很大。

另外，从以上例证也可以看出，题名虽然发生了衍生，但后世在拟作时，主题的表达却不一定严格进行区分，而是有着一定的随意性，或者说，主题的衍生与题名的衍生并不是完全同步的。拟写甲题时，个别诗歌却有可能不表达主题甲，表达的是乙；而拟写乙题时，也有可能还是表现主题甲。于是题名和内容、思想的关系有时就发生了不完全对应的现象。《乐府诗本事研究》举《何满子》为例来说明声辞离合的问题，但对其中的原因缺乏分析[①]；《民俗文化与乐府诗主旨的形成和变异》[②] 一文从民俗学的角度进行分析，指出民俗文化在声辞离合中的影响。本文认为衍生规律也能对声辞离合问题做出补充说明。

二　乐府古题的语言张力与衍生规律

有些乐府诗题名衍生现象发生较多，而有些题名发生较少，甚至从不衍生，除了音乐方面的原因之外，与题名本身的语言张力有一定关系。如果乐府题名本身所蕴含的文化内涵十分丰富，具有多义性，即理解的向度多，容易让后世作者产生丰富的情感，也就是具有较大的词语张力或语言张力。

一个乐府古题语言张力大，一般来说内容、主题、风格越有衍生的空间。《燕歌行》这一乐府古题本身就包含了游子思妇和征戍苦寒至少两个衍生向度。又因为燕蓟具有强烈的地域性，丰富的地域历史文化内涵也给

---

① 向回：《乐府诗本事研究》，北京大学出版社，2013，第 73 页。

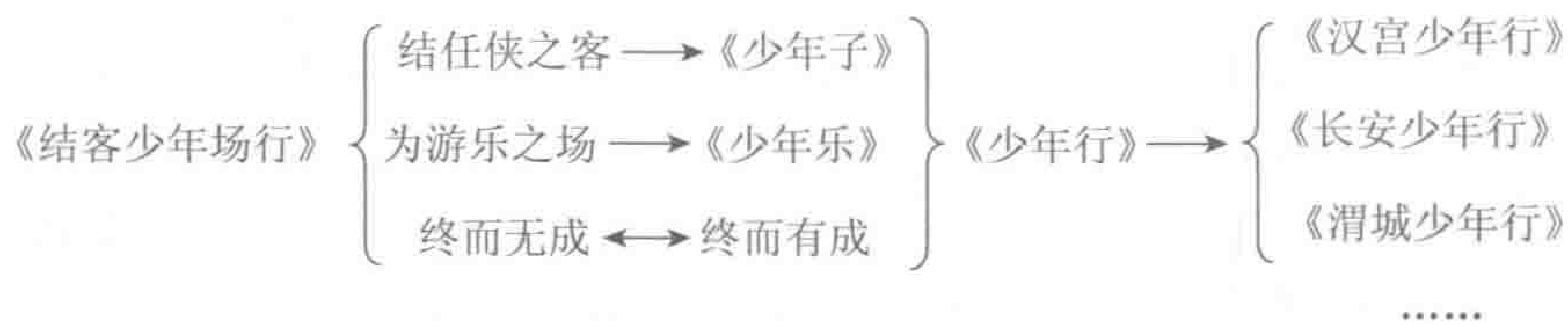
② 刘航：《民俗文化与乐府诗主旨的形成和变异》，《乐府学》2014 年第 2 期。

后来的拟作者以极大的想象空间。到了唐代高适创作《燕歌行》则将有关“燕歌”的各方面文化元素综合地表现在同一首诗歌中，将这一乐府古题的内涵拓展到了一个全新的高度。除了曹丕以来《燕歌行》表现的燕地苦寒和征人思妇主题，还有对生命的理解（战士军前半死生），对节义的坚守（死节从来岂顾勋），以及对普通将士为国杀敌的家国情怀的歌颂，也有对骄纵的将军和用人不当天子的批判。燕地苦寒的环境描写又完全和战争的残酷与两地相思之情融合在一起。诗人多次运用对比的手法，使得相对或相反的人、地、事同时出现在一起，形成了强烈的表现力。如：“胡骑凭陵”与“斗兵稀”少，“战士半死生”与“美人犹歌舞”，“边风”与“猎火”，“铁衣”与“玉箸”形成了鲜明的视觉冲击；白天杀气腾腾与夜晚刁斗之声形成听觉冲击；城南与蓟北形成空间的对立；“重横行”的将领与爱士卒的李将军形成人物的对立。凡此种种，不一而足。这是此诗历来为文学史家和读者称道的重要原因。

一个乐府古题的语言张力大，题名越容易发生衍生。比如《乐府诗集·杂歌谣辞》中的《结客少年场行》，《乐府解题》曰：“言少年时结任侠之客，为游乐之场，终而无成”[①]。涵义丰富，解题中已包含三个理解向度，该题名之后衍生出了一连串的个名。其名下第一首诗为鲍照所作，“失意杯酒间，白刃起相仇”，“今我独何为，轗轗怀百忧”[②] 表现的是少年任侠、终于无成的主题。梁朝刘孝威所作的第二首诗前半部分仍为少年任侠的主题，后部分笔锋一转，恶少改邪归正，成了为国效力的少年英雄，无成的结局反转成为功业有成的结局。可能此题名的内涵比较丰富，一个题名所承载的内容太多，又出现了其他题名加入“大家族”，分担功能，如《少年子》《少年乐》《少年行》等题名。《少年子》分担“结任侠之客”的功能较多；《少年乐》分担“为游乐之场”的功能较多；《少年行》与母题的主题多有类似，表达“轻生重义，慷慨以赴功名”之意。比如李白的“偏坐金鞍调白羽，纷纷射杀五单于”[③]，王昌龄的“气高轻赴难，谁顾燕山铭”[④]。在《少年行》题名的基础上又通过增加表示时间或空间的修饰词方式，衍生出《汉宫少年行》《长乐少年行》《长安少年行》《渭城少

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第948页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第948页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第954页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第954页。

年行》《邯郸少年行》等题名。所加修饰词多有古都地名，虽然多少表现了各地的地域特征，总的说来还是离不开都市少年的题材，属于并列式题名衍生。由此可图示如下。



衍生的方式有同所的衍生（少年场），也有时空的衍生（汉宫、长安等）。通过多种方式的衍生，一个乐府诗题名就转而衍生出一组题名。如果我们洞悉了其中的关系，就可以少总多，以简驭繁，也可以将看似变化多端的题名和主题关系理顺。

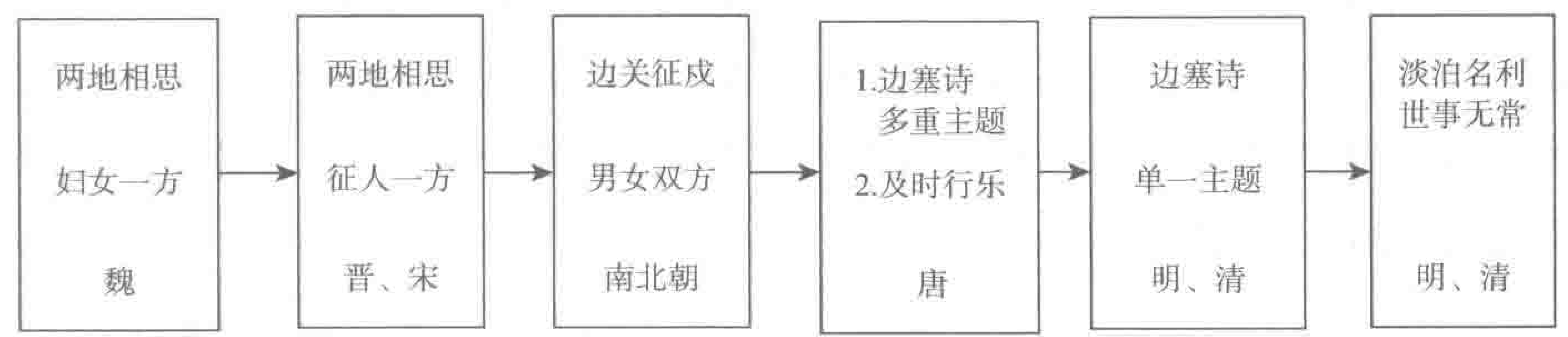
三 古题乐府主题衍生的限度

前文提到古题乐府衍生的脉络有并列式、连锁式、混合式，但大多数母题并未因多重衍生而失去生命力。相反，并列和连锁不是无限的。主题的衍生一旦完全脱离了古辞、本事的联系，就会让读者无法产生与该题名的认同感，由此逐渐失去生命力，而促使后世拟作者回归母题。

仍以《燕歌行》的主题衍生为例，这个乐府诗题名围绕燕地展开引申。燕蓟自古为边关征戍之地，最早由魏文帝曹丕创制的“秋风”“别日”二曲，为思妇代言，风格哀怨柔婉。至西晋、南朝宋代，陆机、谢灵运、谢惠连的拟作多有因袭，无论是词语还是诗意都极为相似。接下来，南朝梁元帝、萧子显的拟作中，季节由秋季换作了春夏，物候已无关燕地，但主题仍旧不离思妇怀远。北周王褒和庾信开始向边关征戍引申，原有的思妇描写减少，征人远戍、边地苦寒的内容增多。至唐代高适的《燕歌行》做了多层面的发挥，将对此题的演绎推向了极致，但仍旧保留了两地相思的内容。而同时代陶翰的作品虽然有消极感伤、及时行乐的情调，但是“请君留楚调，听我吟燕歌”的情景套语，“家在辽水头，边风意气多”①的地域特色，以及以征战多年的将士作为主人公，无疑都显示出对乐府古

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第475页。

诗的继承关系。贾至的一首拟作则比陶翰和高适走得更远，几乎脱离了曹丕创制时的为思妇代言的两地相思之情，而只是追求描写燕地战争的惨烈，更加入了“自有农夫已高枕，无劳校尉重横行”① 的粉饰现实的内容，艺术价值远不及高适的作品。单从《乐府诗集》来看，贾至的作品是《燕歌行》在传承过程中脱离题名本义的开始。至宋代郑刚中《和李公实郎中燕歌行》② 抒写对李公实的赞美之词，表达二人的友谊，除了在形式上逐句押韵外，已看不出来和前代《燕歌行》的联系。元代刘因的拟作在形式上仿效陶翰之作，而内容上则从“蓟门来悲风，易水生寒波”③ 出发悼古伤今，抒发慷慨悲凉之情。到了明代，拟作颇多，但从内容看，除了一部分仍旧表达传统的主题之外，又增加了世事无常、规劝他人淡泊名利的内容。明代汪仲安的拟作④已经完全看不出与传统《燕歌行》的一丝关联。而淡泊名利的主题并非与燕地有独特的关系，这一衍生脱离传统更远。清代《燕歌行》拟作寥寥，逐渐远离了人们的视野，成为历史的遗迹。以上所述《燕歌行》的主题演变过程可图示如下。



如图所示，《燕歌行》最初的主题为两地相思之情，由魏至唐达到高峰，形成了主题的多向衍生。唐代以后，越是往后出现的新主题越与“秋风”“别日”关联越小，越不能让读者引起共鸣，也越没有活力。由此可见，乐府诗题的主题衍生不是无限的，当乐府诗的语言张力已达到极限，就有可能回复到母题，或者自造新题、不复依傍。

唐代新乐府运动诞生了许多新题。当时因为越来越多的乐府诗作虽用古题、全无古意，“《出门行》不言离别，《将进酒》特书列女”⑤，才会出

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 475 页。

② （宋）郑刚中：《北山集》第 12 卷，文渊阁《四库全书》，上海古籍出版社，2003，集部，别集类，第 1138 册，第 133 页。

③ （元）刘因：《静修先生文集》，中华书局，1985，第 6 卷，第 106 页。

④ （清）胡文学：《甬上耆旧诗》，第 20 卷，文渊阁《四库全书》，上海古籍出版社，2003，集部，总集类，第 1474 册，第 391～392 页。

⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1262 页。

现颇同古义、全创新词的作品。部分新乐府诗歌虽自创新题，但与古题乐府仍或多或少有一定的联系，可以看作另一种形式的衍生。有的是从古乐府相关旧题中分化出来。如：上述《燕歌行》《从军行》中都曾经出现过的表现军中奖惩不公，将领征战多年不得封侯的现象，但一般没有作为突出的主题，得到重点的表现。新乐府中出现了《老将行》把歌咏的重点放在了“自从弃置便衰朽，世事蹉跎成白首”[①] 的老将身上。类似旧题中所描写的将军多为骄横的将军，少有歌颂将军正面形象的作品。新乐府词中创制了《将军行》《燕支行》，塑造“将军出辕门，耿介当风立”“献凯归京师，军容何翕习”的英雄气概。有的题名与古题十分类似，主题有相关之处。王建的《斜路行》诗题下注明：“《长安有狭斜行》曰：‘长安有狭斜，道隘不容车。’《斜路行》其义同”[②]。仔细阅读其诗，“南楼弹弦北户舞，行人到此多彷徨”，类似《结客少年场行》“为游乐之场”之处，“斜路行孰直路荒，东西岂是横太行”似乎又暗示世路险狭邪僻之意，“纵令自解思故乡”又有游子思乡之意，仿佛是多个乐府古题的综合。更多的新乐府制新题、写时事，无复依傍，如杜甫的《哀江头》《悲陈陶》，白居易的《杜陵叟》《卖炭翁》，而这样紧密结合时事的乐府诗题所具有的重复性、模仿性则不及古题乐府，因为诗题本身的限定性强，指向性单一，不容易有拟作，也很难再衍生。

结　论

本文把注重文本形式的“本体向度”研究，与反映人与世界的“载体向度”[③] 研究相结合，得出以下结论：乐府古诗的衍生现象是在古辞基础上进行的适度变化，不完全脱离古辞，既有继承又有革新。乐府古诗的各种构成要素如题名、主题、风格等均会发生衍生。衍生的脉络类似词义引申的过程，有并列式、连锁式和混合式。经过多重混合衍生之后的题名，主题和风格与古辞有可能保持一致，但也可能有较大差异。乐府古题的语言张力与衍生也有一定的关系。一般来说古题的语言张力

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1268 页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1324 页。

③ 张炯：《致力于把文学理论研究推向前进》，《北京联合大学学报》（人文社会科学版），2009 年 5 月。本文介绍了文学理论的四个向度。

越大，内容衍生的空间越大，越容易出现主题、风格的变化，相对而言也越容易衍生出不同的乐府诗题。但古题乐府衍生并不意味着母题的消失。相反，主题、风格的衍生如果离开母题十分遥远，就会使人产生疏离感，就有回归到母题的趋向。部分新乐府诗虽自创新题，但仍可以看作另一种形式的衍生。

杂曲歌辞“八名”考论

于东新

（通辽，内蒙古民族大学文学院，028043）

摘　要： 杂曲歌辞多是随着时代变迁而出于民间的新声歌曲。其特点是曲调驳杂，内容繁多。关于其类型，郭茂倩认为有“八名”，即行、引、歌、谣、吟、咏、怨、叹等。首先，以“歌”“行”“引”命名的，涉及各类声曲乐调，歌、行或是配乐演唱，或是侧重于“人声”的放歌。或云“守法度曰‘诗’，载始末曰‘引’，体如行书曰‘行’”。其次，“谣”是无丝弦箫管乐器伴奏，乐曲尚不固定，只可吟或哼唱的诗或韵语。有的是在民间流传的无名氏的“徒诗”，有的是带有随意性的“徒歌”，还有个别的被乐府机关加工成歌诗。再次，“吟”的声曲以及所用乐器，今已难考。北周萧撝的《霜妇吟》算是较早的作品，其余多是唐人之作，如《游子吟》，早期是弦歌而唱的，但唐时已流为徒诗。最后，以“怨”“叹”名题的歌诗，其内容多相近，很难区分其差别，内容上“叙相思之意”。而以“叹”名篇的，最早的是晋石崇的《楚妃叹》，歌咏楚庄王妃能谏诤庄王用贤而使楚称霸天下之事，至南北朝时的同题之作，却是或咏闺情，或咏宫中艳情，已经远离旧歌的主题了。

关键词： 杂曲歌辞　类型　体制　特点

杂曲歌辞，是乐府诗歌的一种。它的来源比较复杂，在西周时期，朝廷为了解民情，巩固统治或派行人采诗，或允许瞽史、公卿士大夫等献诗献歌，如果是徒诗，即有乐师配曲。因为这些声曲驳杂，故只能以杂曲视之。这就是古代流传或记载的杂曲歌辞。

春秋、战国时期，雅音正声只被少数人喜欢欣赏，民间流行的多是

郑卫新声。到了汉魏时期，诚如郭茂倩在《乐府诗集》卷六十一“杂曲歌辞”中所说：“《宋书·乐志》：‘古者天子听政，使公卿大夫献诗，耆艾修之，而后王斟酌焉。’然后被于声，于是有采诗之官。周室下衰，官失其职。汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。”[①] 这就是说雅音正声之外，新兴起的民间歌曲，逐渐被统治者所喜爱，有的还被乐府机关所吸纳，甚至还被文人所模仿创作。

郭茂倩接着还指出，杂曲历代有之，“自晋迁江左，下逮隋、唐，德泽寖微，风化不竞，去圣逾远，繁音日滋。艳曲兴于南朝，胡音生于北俗。……由是新声炽而雅音废矣。”[②] 由此可以看出，所谓杂曲，多是随着时代变迁而出于民间的新声歌曲，流传下来被乐府机关整理保存，其特点是曲调驳杂，歌辞内容多种多样。所以郭茂倩在《乐府诗集》卷六十一“杂曲歌辞一”中说：“杂曲者，历代有之，或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲。”[③]

杂曲由于流传时间较久，旧曲或亡，新曲出现，或又不断更新演变，散失与残存的这些民间乐曲，有的被乐府收集整理，有的改头换面流传于民间。这样，也就出现了种种情况：有的声辞不存，名存义亡；有的声曲虽亡，而古辞尚存。前者如汉乐府《蛱蝶行》《伤歌行》《悲歌行》等；后者如魏晋及其后世，据汉乐府声曲而写的拟乐府，唐代文人据南北朝时期流传下来的声曲，而写出杂曲歌辞等。郭茂倩《乐府诗集》卷六十一“杂曲歌辞一”指出：“复有不见古辞，而后人继有拟述，可以概见其义者，则若《出自蓟北门》《结客少年场》《秦王卷衣》《半渡溪》《空城雀》《齐讴》《吴趋》《会吟》《悲哉》之类是也。又如汉阮瑀之《驾出北郭门》，曹植之《惟汉》《苦思》《欲游南山》《事君》《车已驾》《桂之树》等行，《盘石》《驱车》《浮萍》《种葛》《吁嗟》《鰕䱇》等篇，傅玄之《云中白子高》《前有一樽酒》《鸿雁生塞北性》《昔君》

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第61卷，第884页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第61卷，第884页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第61卷，第885页。

《飞尘》《车摇摇篇》，陆机之《置酒》，谢惠连之《晨风》，鲍照之《鸿雁》，如此之类，其名甚多，或因意命题，或学古叙事，其辞具在，故不复备论。”①

关于杂曲歌辞的类型，郭茂倩认为有“八名”，即行、引、歌、谣、吟、咏、怨、叹等。其实杂曲歌辞，由于声曲与内容的驳杂，远远超出这八种，不过这八种是比较突出、重要罢了。故本文对此“八名”考论之。

一 歌、行、引

在乐府诗歌中，以“歌”“行”命名的，涉及各类声曲乐调，如横吹、鼓吹、清商以及琴曲等都曾以“歌”“行”命名。徐师曾在《文体明辨序说·乐府》中说：“乐府命题，名称不一：盖自琴曲之外，其放情长言，杂而无方者曰‘歌’；步骤驰骋，疏而不滞者曰‘行’；兼之曰‘歌行’。”② 明胡震亨《唐音癸签》在论乐府时也说：“其题或名‘歌’，亦或名‘行’，或兼名‘歌行’。‘歌’，曲之总名。衍其事歌之曰‘行’。‘歌’最古，‘行’与‘歌行’皆始于汉，唐人因之。”③ 郭茂倩在《乐府诗集》卷五十七“琴曲歌辞”中，以“歌”为名的收 11 题，歌辞共 30 首。而歌、行，或配乐演唱，有时或侧重于“人声”的放歌。宋人李之仪在《谢人寄诗并简诗中格目小纸》指出：“方其意有所可，浩然发于句之长短、声之高下则为‘歌’。欲有所达而意未能见，必遵而引之以致其所欲达，则为‘行’。”④ 张表臣的《珊瑚钩诗话》卷三说：“猗迁抑扬，永言谓之‘歌’；非鼓非钟，徒歌谓之‘谣’；步骤驰骋，斐然成章谓之‘行’。”⑤ 按此类说法，古代的配乐歌唱之外的吟诗、诵诗以及啸歌之类，也可入于歌、行之列了。

古代“歌”“曲”连用而略有区别，明胡震亨《唐音癸签》卷一指出：“歌，曲之总名。”又说：“抽其意为‘引’，导其情为‘曲’。”⑥ 姜夔

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 61 卷，第 885 页。

② 徐师曾：《文体明辨序说·歌行》，人民文学出版社，1982，第 104 页。

③ （明）胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第 1 卷，第 2 页。

④ 吴文治主编《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998，第 887 页。

⑤ 张表臣：《珊瑚钩诗话》卷三，见何文焕《历代诗话》，中华书局，1981，第 476 页。

⑥ （明）胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第 1 卷，第 2 页。

《白石道人诗说》说："守法度曰'诗'，载始末曰'引'，体如行书曰'行'，放情曰'歌'兼之曰'歌行'，……委曲尽情曰'曲'。"[1] 中国古代以乐器伴奏而歌唱的，都有称为"歌"或"曲"，如琴歌即是在琴声伴奏下而歌唱，放情而唱的为"歌"；委曲尽情的则曰"曲"。文献记载比较早的琴歌是虞舜的《南风歌》。郭茂倩在《琴曲歌辞》之《南风歌二首解题》中解释说："（释智匠）《古今乐录》：'舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗。'《史记·乐书》：'舜歌《南风》而天下治，《南风》者，生长之音也。'"[2] 不妨试看《南风歌》：

南风之熏兮，可以解吾民之愠兮。南风之时兮，可以阜吾民之财兮。[3]

此诗，后人伪托或加工改造的成分很大。除《南风歌》外，较早的还有《阳春曲》《白雪歌》等，战国时宋玉《对楚王问》中有"其为《阳春》《白雪》，国中属而和者不过数十人"。《阳春》与《白雪》传为齐国刘涓子所作，其古辞已失传。南北朝与唐人多有以《阳春》《白雪》为名的歌辞。琴曲之歌有传为百里奚妻的琴歌三首、汉司马相如的琴歌二首，以及霍去病的《琴歌》等，是否为本人所作，真伪待考。魏晋时，魏阮瑀、晋赵整也有《琴歌》歌辞，延及唐代，顾况也有《琴歌》，这都标明是以琴曲伴奏的歌诗。

现存的杂曲歌辞，也有以"歌"命名的歌诗，如东汉张衡的《同声歌》、南朝齐陆厥的《南郡歌》、梁武帝的《邯郸歌》、梁沈君攸的《薄暮动弦歌》等，如张衡《同声歌》[4]：

邂逅承际会，得充君后房。情好新交接，恐栗若探汤。
不才勉自竭，贱妾职所当。绸缪主中馈，奉礼助蒸尝。
思为苑蒻席，在下蔽匡床。愿为罗衾帱，在上卫风霜。
洒扫清枕席，鞮芬以狄香。重户结金扃，高下华镫光。

① （宋）姜夔：《白石道人诗说》，见何文焕《历代诗话》，中华书局，1981，第 681 页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 57 卷，第 824 页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 57 卷，第 825 页。
④ （汉）张衡：《同声歌》，见逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第178 页。

衣解巾粉御，列图陈枕张。素女为我师，仪态盈万方。
众夫所希见，天老教轩皇。乐莫斯夜乐，没齿焉可忘。

遗憾的是，《同声歌》实际是更接近于文人述志感怀的作品，已看不出声曲的踪影。再如梁武帝的《邯郸歌》："回顾灞陵上，北指邯郸道。短衣妾不伤，南山为君老。"① 与"歌"类似的，则是以"曲"命名的杂曲歌辞，如古辞尚存的《长干曲》："逆浪故相邀，菱舟不怕摇。妾家扬子住，便弄广陵潮。"② 其他像《西洲曲》，还能看出声曲的联系；唐人的一些曲，更像是歌行体古诗或绝句、律诗。如崔颢、崔国辅的作品：

二月春来半，宫中日渐长。柳垂金屋暖，花覆玉楼香。
拂匣先临镜，调笙更炙簧。还将《卢女曲》，夜夜奉君王。③（崔颢《卢女曲》）
红颜称绝代，欲并真无侣。独有镜中人，由来自相许。④（崔国辅《丽人曲》）

杂曲歌辞中，以"行"命名的为数众多。如在"相和歌辞"中，就有《长歌行》《相逢行》《步出夏门行》《东门行》等，按照"丝竹更相和，执节者歌"的说法，所谓"丝竹相和"，是用笙、笛、琴、瑟、琵琶等来伴奏。至于杂曲的乐器、乐曲可能十分驳杂，不如相和曲单一。最早杂曲歌辞是汉乐府的《蛱蝶行》《悲歌行》《驱车上东门行》《伤歌行》等。其后是魏晋文人的拟乐府歌辞，像魏曹植的《桂之树行》《当墙欲高行》，阮瑀的《驾言出北郭门行》，晋陆机的《驾言出北阙行》《君子有所思行》，左延年、傅玄的《秦女休行》等。有一些则是汉以后新创的曲辞，如《吴趋行》《会吟行》等。南北朝时，文人拟乐府，以"行"命题的非常多见，如宋鲍照的《出自蓟北门行》《北风行》《苦热行》，梁李镜远的《蛱蝶行》，沈约的《君子有所思行》，刘孝胜的《升天行》，陈徐陵与北周庾信的《出自蓟北门行》等。至唐代，以"行"命题的歌行体式的古诗更

① 见逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1516页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第72卷，第1030页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第73卷，第1039页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第68卷，第976页。

多，其中一是延用汉晋魏南北朝乐府的此类乐府旧题，如李白就爱用旧题而抒发新意；二是自创新题，像杜甫就即事名篇，无所依傍，其《丽人行》《兵车行》等开创了即事名篇的新风气。杜甫之外的元结、韦应物、戴叔伦、顾况等也都有新题乐府之作。唐以后以“行”命题的歌行古诗也大都延续唐人的这两种命题方式。明徐师曾在《文体明辨序说》中，另辟《近体歌行》一条，并指出：“按歌行有声有词者，乐府所载诸歌是也；有有词无声者，后人所作诸歌是也。其名多与乐府同，而曰‘咏’、‘谣’，‘哀’，‘别’，则乐府所未有。盖即事命篇，既不沿袭古题，而声调亦复相远，乃诗之三变也。故今不入乐府，而以近体乐府括之。”①

二 谣

在近、现代文学史上，民歌民谣有时统称为“歌谣”，在古代偶尔也有连用的，但在郭茂倩《乐府诗集》的“杂曲歌辞”与“杂歌谣辞”里，依照传统文献，歌与谣是有细微区别的。《诗经·园有桃》中有：“心之忧矣，我歌且谣。”马瑞辰在《毛诗传笺通释》中解释说：“《传》：‘合乐曰歌，徒歌曰谣。’瑞辰按：徒歌曰谣，义本《尔雅》。《韩诗章句》：‘有章曲曰歌，无章曲曰谣。’义与《毛传》同。”② 所谓“合乐曰歌”与“有章曲曰歌”，就是指有乐器伴奏，或有固定乐曲与节奏可歌唱；而“无章曲”，则指无丝弦箫管乐器伴奏，乐曲尚不固定，只可吟或哼唱，称之为“谣”。在“谣”之中，有的只是在民间流传的无名氏的“徒诗”，被传诵或吟咏，流传中有的渐渐可唱；有的最初或有自创的曲，带有随意性，即所说的“徒歌”；个别的被乐府机关收集到，经过加工配上固定乐曲，成为乐府歌诗。它们的共同特点是：多是无名氏的创作，口耳相传。再有，歌与谣往往相融混，相依赖，情形比较复杂。故明徐师曾《文体明辨序说》即指出：“歌谣者，朝野咏歌之辞也。《广雅》云：‘声比于琴瑟曰歌。’《尔雅》云：‘徒歌谓之谣。’《韩诗章句》云：‘有章曲谓之歌，无章曲谓之谣。’则歌与谣之辨，其来尚矣。然考上古之世，如《卿云》《采薇》，并为徒歌，不皆称谣；《击壤》《扣角》，亦皆可歌，不尽比于琴瑟，

---

① 徐师曾：《文体明辨序说·歌行》，人民文学出版社，1982，第104页。

② 马瑞辰：《毛诗传笺通释》，中华书局，1989，第323页。

则歌谣通称之明验也。孔子删诗，杂取周时民俗歌谣之辞，以为十五国风，则是古之有诗，皆起于此，故又通谓之诗。”[①] 郭茂倩在《乐府诗集》卷八十三中所收的最早之谣始见于《列子·仲尼篇》的《康衢童谣》：“立我蒸民，莫匪尔极。不识不知，顺帝之则。”[②] 还有就是《穆天子传》的周穆王见西王母时的赠答之辞，即《白云谣》与《穆天子谣》[③]：

白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，向复能来。（《白云谣》）

予归东土，和治诸夏。万民平均，吾顾见汝。比及三年，将复而野。（《穆天子谣》）

其实《康衢童谣》以及《白云谣》之类，是否真实可靠，以及是否为徒诗，学界认为都是有问题的。因《穆天子传》中的《黄泽谣》就说：“天子东游于黄泽，使宫乐谣云。”

《乐府诗集》中所收的“谣”，有时其与“歌”难以厘清，如见于《后汉书》的《城中谣》：

城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛。

这首“谣”在入选《玉台新咏》时，就被称为《童谣歌》。这类的谣歌，像《后汉桓帝初小麦童谣》、南朝陈后主效淳于髡《十酒》而作的《独酌谣》等，后入乐府为歌诗，就说明其并非为完全的徒诗。

三 吟

关于“吟”，张表臣在《珊瑚钩诗话》中认为：“吁嗟慨叹，悲深忧

① 徐师曾：《文体明辨序说·古歌谣辞》，人民文学出版社，1982，第98页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第88卷，第1231页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第87卷，第1222页。

思谓之‘吟’”[1]；姜夔《白石道人诗说》则说：“悲如蛩螿曰‘吟’”[2]；胡震亨的《唐音癸签》也说：“吟以呻其郁。”[3]“吟”不仅在“杂曲歌辞”中，在乐府诗歌里，如在《乐府诗集》卷二十九“相和歌辞四”的“吟叹曲”中，可以见到《大雅吟》《小雅吟》《楚王吟》《楚妃吟》《东武吟》等；在《乐府诗集》卷四十一《相和歌辞》楚调曲（上）里，有《白头吟》《反白头吟》《梁甫吟》《东武吟》等。到南北朝时，有的“古乐曲”已亡，后人见到的往往只是歌辞而已，而在其中的“吟叹曲”中，有一些以“吟”命名的，有时也称“怨”或“叹”，相互之间的界限是很模糊的。另外，“相和歌辞”里的“楚调曲”，其以“吟”名题的就有古辞《白头吟二首》（其一或云卓文君作）及《梁甫吟》等。试看《白头吟》其一[4]：

皑如山上雪，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。（一解）

平生共城中，何尝斗酒会。今日斗酒会，明旦沟水头。躞蹀御沟上，沟水东西流。（二解）

郭东亦有樵，郭西亦有樵，两樵相推与，无亲为谁骄。（三解）

凄凄重凄凄，嫁娶亦不啼。愿得一心人，白头不想离。（四解）

竹竿何袅袅，鱼尾何离簁，男儿欲相知，何用钱刀为！𪆶如马啖萁，川上高士嬉。今日相对乐，延年万岁期。（五解）

南北朝时文人以此为题者，比较多见。唐代白居易还曾作《反白头吟》等。此外如《泰山吟》《梁甫吟》《东武吟》见于南北朝以及唐人的诗作中。楚调曲的伴奏乐器一般有笙、笛、节、琴、筝、琵琶、瑟等七种。

《乐府诗集》卷二十一横吹曲辞中，有《陇头》曲辞，又称《陇头水》（梁元帝有《陇头水》）。同书卷二十五“横吹曲辞”五中，有北朝民歌《陇头歌辞》，唐人王维曾有一首《陇头吟》，但以此命题者比较少。《陇头吟》属于横吹曲辞，是军乐，以箫、笳为鼓吹，并有鼓角，或胡角。

---

① （宋）张表臣：《珊瑚钩诗话》卷三，见何文焕《历代诗话》，中华书局，1981，第476页。
② （宋）姜夔：《白石道人诗说》，见何文焕《历代诗话》，中华书局，1981，第681页。
③ （明）胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第1卷，第2页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第41卷，第600页。

陇头歌辞在古代应是慷慨悲壮的声曲。

杂曲歌辞的“吟”，其声曲以及所用乐器，已经难以考明。南朝宋谢灵运的《会吟行》是描写聆听“会吟”的诗，也只能如《乐府解题》所说“《会吟行》，其致与《吴趋》同，会谓会稽”，由此可知“会吟”是最初流行会稽一带的声曲，成为杂曲的一种。杂曲歌辞中的“吟”，还包括哪些曲调，已经难以考定了。在《乐府诗集》里，我们能见到的杂曲歌辞的“吟”，北周萧撝的《霜妇吟》算是较早的作品，其余多是唐人之作，如孟郊、顾况、李益的《游子吟》，贾岛的《壮士吟》，鲍溶的《寒夜吟》，李章的《春游吟》等。仅以“游子吟”为例，最初是配曲歌唱的，郭茂倩《乐府诗集》卷六十七“杂曲歌辞”第七《游子吟》解题说：“汉苏武诗曰：‘幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，泠泠一何悲’。又有《游子移》，亦类此也。”① 足见《游子吟》早期是可以弦歌而唱的，到了唐代，却流为徒诗，再也看不出歌曲的踪影了。如孟郊的《游子吟》：

> 慈母手中线，游子身上衣。临行密密缝，意恐迟迟归。谁言寸草心，报得三春晖。

并且，孟郊的《游子吟》是五言诗六句一首，而顾况的《游子吟》则是五言诗六十六句，看来其内在体式也不是固定的。

四　怨、叹、咏

在乐府诗中，还有以“怨”“叹”名篇者。明徐师曾在《文体明辨序说》中说：“愤而不怒曰‘怨’，感而发言曰‘叹’。”② 李之仪《谢人寄诗并问诗中格目小纸》说：“事有所感，形于嗟叹之不足，则为‘叹’。”③ 胡震亨《唐音癸签》卷一曰：“叹以抒其伤。”④ 这些都是从歌诗的内容来区分的。在《乐府诗集·琴曲歌辞》中，以《昭君怨》《明妃怨》最著名；而在《乐府诗集·杂曲歌辞》里，而以怨名篇的却很少，南朝梁陶弘

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第67卷，第971页。

② 徐师曾：《文体明辨序说·乐府》，人民文学出版社，1982，第104页。

③ 吴文治主编《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998，第887页。

④ （明）胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第1卷，第2页。

景的《寒夜怨》，可视为代表。郭茂倩在《寒夜怨题解》中说：“《乐府解题》曰：晋陆机《独寒吟》云‘雪夜远思君，寒窗独不寐’，但叙相思之意尔。陶弘景有《寒夜怨》，梁简文帝有《独处愁》，亦皆类此。”[①] 如陶弘景《寒夜怨》云：

夜云生，夜鸿惊，凄切嘹唳伤夜情。空山霜满高烟平，铅华沈照帐孤明。寒日微，寒风紧。愁心绝，愁泪尽。情人不胜怨，思来谁能忍。

以“怨”“叹”“愁”名题的歌诗，其内容多相近，很难区分出它们之间的差别。怨歌，集中在《乐府诗集》卷四十三的楚调曲里。汉乐府中有《怨诗行》，托名班婕妤有《怨歌行》，三国魏阮瑀有《怨诗》等。魏晋以后，多有作者，如南朝齐梁时以“怨”名题的就很多，如齐谢朓、虞炎的《玉阶怨》，梁柳恽、费昶的《长门怨》等。此类命题的诗歌，唐人多有继承且有所发展，如长孙左辅的《宫怨》、聂夷中的《杂怨》、李白、李益《玉阶怨》等。其中，李白的《玉阶怨》最有名，收录在《乐府诗集》“相和歌辞”一类：“玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水精帘，玲珑望秋月。”[②] 还有的把“怨”与其他联合而成新体的，如曹邺的《四怨三愁五情诗十二首》，就是一例。

以“叹”名篇的歌辞，在《乐府诗集》中多集中在《相和歌辞》四的“吟叹曲”之内。最早的当是晋石崇的《楚妃叹》。相和曲，在汉魏是乐器丝竹更相合奏，并有执节者歌唱的声曲。石崇的《楚妃叹》就收在《相和歌辞》里，而不在《琴曲歌辞》中。后世流传的《楚妃叹》则又属于琴曲范畴，谢希逸《琴论》就有《楚妃叹》七拍的记载。石崇《楚妃叹》歌咏的是楚庄王妃能谏诤庄王用贤而使楚称霸天下之事，而至南北朝时，像南朝宋袁伯文与梁简文帝的同题之作，却是或咏闺情，或咏宫中艳情，已经远离旧歌的主题了。如梁简文帝的《楚妃叹》：

闺闲漏永永，漏长宵寂寂。草萤飞夜户，丝虫绕秋屋。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第76卷，第1074页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第43卷，第632页。

薄笑未为欣，微叹还成戚。金簪鬓下垂，玉筋衣前滴。[①]

南北朝后，唐人张籍也写过《楚妃叹》，宋人曹勋、明人刘基也都有此题作品。除《楚妃叹》外，南朝梁范静妇沈氏还作有《昭君叹》。此后诗人也以“叹”名题的，像唐皮日休的《橡媪叹》，但与《楚妃叹》声曲是否有关，实在难以考知。

杂曲歌辞中，除上述外，尚有以“咏”命名的，风格与内容大体与上述类别相同，恕不赘述。

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第27卷，第436页。

大曲《薄媚》本事及源流考略*

高　莹

（石家庄，石家庄学院，050035）

摘　要：曲目源流的详考是深入认识大曲的重要路径。大曲《薄媚》为乐府学、词曲学经典个案。宋代董颖的《薄媚》遍数少于唐大曲，其“入破”是大曲开始舞蹈的界限。从曲调生态与词源学看，《薄媚》、“薄媚”具有异域文化色彩。大曲《薄媚》派生出词调【薄媚摘遍】。其剧曲属性对后世杂剧、院本以及南曲戏文的演变发挥多重作用，某些曲调因子流存于莆仙戏，彰显出与音乐互动的诗词曲体式之间的传承和新变。

关键词：大曲　董颖　薄媚　剧曲

前辈学者对于唐宋大曲不乏关注。王国维著有《唐宋大曲考》，主要梳理大曲的发展脉络；相关学者从总论概述入手，对专门音乐术语做出较为详尽的阐述，刘永济《宋代歌舞剧曲录要》等献力最著；与大曲关联，叶玉华探讨院本在戏剧史上的重要性；胡忌、谭正璧等则探讨宋杂剧金院本与元明杂剧、宋元戏文与元明杂剧的传承关系，主要是列出同类题材剧目，其内在体制与曲学意义尚有待深究。从词曲同源异流的演进路径看，诸多大曲作为典型个案，其本事、源流以及对戏剧形成的影响，存在专题细辨的学理空间。大曲《薄媚》即为一则显例。

---

* 本文为河北省石家庄市社科专家培养资助项目“唐宋赵郡文学文化与传承研究”（项目批准号为 2017zjpy18）及石家庄学院博士基金项目（项目批准号为 14BS007）的成果。

一 董颖《薄媚》本事疏证

南宋的董颖撰有大曲《薄媚·西子词》十遍，是研究宋代大曲的重要文献。唐宋时期作为大曲的繁盛发展阶段，历史上所留下的为数并不算多，这些入乐歌唱的艺术作品及其乐谱都难免有所佚失。王国维《唐宋大曲考》引述陈振孙《直斋书录解题》歌词类有五十大曲，张炎《词源》“音谱”条有五十四大曲之说，以及周密《齐东野语》云《乐府混成集》载大曲有百余解等，几无可存者①。此外，洪迈《容斋随笔》卷十四著录商调《熙州》，张炎《词源》卷下著录黄钟宫《降黄龙》，沈括《梦溪笔谈》卷五所录《柘枝》，王灼《碧鸡漫志》卷三著录的夷则商《霓裳羽衣舞》曲谱等也多有不传。董颖《薄媚·西子词》得以传世，尤显珍贵。《宋史·乐志》载有十八调、四十大曲，其中关乎《薄媚》者：

> 一曰正宫调，其曲三，曰梁州、瀛府、齐天乐；二曰中吕宫，其曲二，曰万年欢、剑器；三曰道调宫，其曲三，曰梁州、薄媚、大圣乐；四曰南吕宫，其曲二，曰瀛府、薄媚；五曰仙吕宫，其曲三，曰梁州、保金枝、延寿乐；……②

显然，大曲《薄媚》入于道调、南吕宫调，具有不同调式，道调表明它曾入法曲。这两个宫调的声情风格，借用周德清《中原音韵》的描述，所谓南吕宫感叹伤悲、道宫飘逸清幽③。而以南吕为例，古人以十二律配十二月，南吕配八月，故以之代八月。《吕氏春秋·音律》载“南吕之月，蛰虫入穴，趣农收聚”。高诱注：“南吕，八月也。”这些记述，有助于佐读南吕宫调的感伤风格。董颖的《薄媚》入调道宫南吕，其飘逸声情可以由此略作揣想。

董颖，字仲达，号霜杰，江西德行人，主要生活于南宋绍兴年间。绍

① 王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984，第126页。

② 《宋史》，中华书局，1965，第142卷，第2239~2240页。

③ 吴熊和先生认为：周德清《中原音韵》以及陶宗仪《辍耕录》，都曾论及当时所用六宫十一调的声情，其说或承自两宋，至少与宋人宫调声情之说相去不远。参见吴熊和《唐宋词通论》，商务印书馆，2003，第396页。

兴初年董颖曾经跟随汪藻、徐俯游学，这二位是南宋著名的江西诗派成员，汪氏为董颖的《霜杰集》作序，由此推究董颖在当时的文学圈里有一定活跃度，其大曲《薄媚》能够传世与文友的转发传播或许存在关联。据考订，董颖未见词集传世，其诗文集《霜杰集》应收词作[①]。《霜杰集》原有三十卷，陈振孙《直斋书录解题》曾经著录云："《霜杰集》三十卷，德兴董颖仲达撰。绍兴初人，从汪彦章、徐俯川游。彦章为作序。"[②] 董颖的文集以及汪氏序言今已不传，则董颖诗文集应该编在汪藻去世的绍兴二十四年即1154年之前。此外，朱熹曾经题跋《霜杰集》："先生人物魏晋间，题诗便欲倾天悭。向来无地识眉宇，今日天遣窥波澜。平生尚友陶彭泽，未肯轻为折腰客。胸中合处不作难，霜下风姿自奇特。小儒阅阀金匮书，不滞周南滞海隅。枌榆连阴一见晚，何当挽袖凌空虚。"[③] 可知此时文集尚在流传，其《薄媚·西子词》也应寄身其间。

董颖的《薄媚》[④]，以咏叹西子为主旨，共有十遍：排遍第八、排遍第九、第十攧、入破第一、第二虚催、第三衮遍、第四催拍、第五衮遍、第六歇拍、第七煞衮。就音乐而言，这是数支曲调的有机组合；就曲辞而言，组合各曲为同一故事配辞。这说明，宋代大曲已经具备把不同曲调连接成篇的能力，可谓最早具有"套"的性质的曲体。如前所述，宋人大曲往往还留有遍数记载，曲谱不传，或者有谱无曲。只有《夷坚志》乙集留存着《惜奴娇》九遍，以及《高丽史志》卷七十一《惜奴娇曲破》八遍[⑤]。

唐宋大曲从头至尾称为"大遍"，每一段落各有专称。王灼《碧鸡漫志》载："凡大曲，有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催 、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，谓之大遍。"[⑥] 即由散序、中序、破三部分组成，主要截用"破"的部分，即有歌、舞和音乐演奏者为"曲破"。曲破的构成是七遍：入破、虚催、前衮、实催、中衮、歇拍、煞衮。或者是之前加上"攧遍"，之后加上"出破"。在宋代随着大曲的生存土壤——宫

---

① 王兆鹏：《宋代所传词集再考》，《中文学术前沿》2012年第3辑，第94页。

② 陈振孙：《直斋书录解题》，上海古籍出版社，1987，第539页。

③ （宋）朱熹：《晦庵先生朱文公文集》，四部丛刊本，第10卷。

④ 唐圭璋：《全宋词》，中华书局，1965，第1165页。

⑤ 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，中华书局，2010，第12页。

⑥ （宋）王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，巴蜀书社，2000，第3卷，第74页。

廷教坊的被破坏，其转型变化势在必行，此时已经很少从头至尾演奏表演，往往是“类从简省”，遍数上少于唐大曲[1]。宋大曲《薄媚》从排遍第八开始，大致以“入破”为界，“入破”是发生重要影响的关节点。之所以这样说，首先要解读“攧”，这是“入破”的前奏。这个字罕见于字书，周密《癸辛杂识》载有德寿宫舞谱五花儿舞蹈，记述了“踢、刺、攧、击、搠、捽”等名目，则“攧”为舞蹈一节，进入大曲作为有关舞蹈段落的名称。参阅王灼《碧鸡漫志》卷三的记述，宣和初年有个山东人王平，曾经创制大曲，并云“攧”还有“正攧”的别名。称以“正攧”，是否意味着需要重视此段，此段预示着舞蹈表演的到来呢？其实，此时尚未开始舞蹈，乃是舞蹈的前奏。同时，参阅史浩的大曲《采莲》，它有八遍，“入破”前一遍也为“攧”。比较之下，我们发现两部大曲十段曲的音乐结构基本一致，都是两曲排遍、攧，随后入破。也就是说，“攧”节拍增多变繁，成为舞者入场的准备。因此，有学者以为，“攧者，排遍之末一遍也，此遍之拍前后十八拍又四花拍，如今之赠板”。并且认为王国维所云“舞中之节，因以名其遍”的说法值得怀疑，因为此时舞者尚未入场[2]。笔者赞同这一说法，但这一质疑，还可以继续深究。首先，上述笔记证实宣和年间是大曲的发达时期。道教对大曲音乐影响深厚。其次，董颖大曲《薄媚》第三遍是“攧”，前三遍是有歌无舞，节拍声调渐为变化。至“入破”，舞者上场，场上表演走向热闹。

关键问题在于，何以证明“入破”是大曲开始舞蹈的界限呢？

据陈旸《乐书》所载：“大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、襄鼓、大鼓与丝竹合作，勾拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍，姿制俯仰，变态百出。”沈括《梦溪笔谈》（卷185）则云：“前六叠无拍，至第七叠方谓之‘叠遍’，自此始有拍而舞。”白居易《霓裳羽衣歌》“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞”。自注云：“散序六遍无拍故不舞。”他们可能是将散序与排遍中序合称散序。这是称谓外延有所不同，实质认识并无区别。

董颖的大曲【薄媚】，在入破之前用了三个排遍，排遍第十为【攧遍】，为【入破】的前奏，不仅拍数增多，音节声调渐为繁多攧动；同时

---

① （宋）王灼著、岳珍校正《碧鸡漫志校正》，第3卷，巴蜀书社，2000，第74页。

② 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，中华书局，2010，第16页。

曲辞叙述故事发生发展，引发西子赴吴的紧张气氛。三遍的体制容量已经足够，曾布《水调歌头》用了排遍七遍，讲述冯燕的故事，其排遍第七撷花十八，云“至今乐府歌咏，流入管弦声”，正说明它有歌无舞，始终配合管弦而歌，编排故事也不用那么多遍。董颖的【薄媚】，三个排遍后，随之用【入破第一】叙述西子即将赴吴，越王仔细叮嘱西子，场上开始载歌载舞。因此，大曲可以随故事曲辞的长短，适当安排或歌或舞的体制和遍数，而【入破】显然是歌、舞段落的分界线。

需要注意的是，《薄媚》第六歇拍，叙述越国要杀西子：“吴正怨，越方疑。从公论，合去妖类。蛾眉宛转，竟殒鲛绡，香骨委尘泥。”显然说西子是越人把她缢死的，这与之前的说法迥别。《西溪丛语》引述《吴越春秋》的佚文说“吴亡，西子被杀”，又有范蠡和西施泛舟五湖之说，唐诗中流传杜牧的“西子下姑苏，一舸逐鸱夷”可以为例。本文主题侧重曲调体制层面，至于西施故事题材主题的流变另当别论，这里是借富有特色的激切故事侧面考察“歇拍”的音乐声情。历代文乐相表里①，董颖的《薄媚》是这一经典规律的生动范本。

此外，董颖的《薄媚》西子词收录在当时的流行歌曲集《乐府雅词》卷上，依照编者曾慥的雅词观念，所收很多词作是以俗为雅，可谓俗得雅。联系《薄媚》曲调的历史渊源，大曲【薄媚】的音乐体制、韵味或可得以进一步揭示。飘逸清幽的道宫，从董颖之前的北宋末年传递而来。宋徽宗前后是词曲的一个辉煌时代，甚或讲究“依月用律，月进一曲”。受这位道君皇帝的影响，当时朝廷上下对道教推波助澜，渐渐出现道宫调的《薄媚》等也就顺理成章。连类而及，《薄媚》敷演西施故事，与赵令畤的十二首商调【蝶恋花】敷演西厢故事同一类型。相同者，两者故事铺排都属于“直叙式”②，即直叙一事的首尾，与并列同一性质故事的“横排式”相对而言。所不同者，用调方面，赵令畤通用一调【蝶恋花】，比较单一，而此调用大曲，曲调富有变化，比较活泼；表演方面，鼓子词【蝶恋花】

① 吴梅云：“一代之文，每与一代之乐相表里，其制度虽定于瞽宗，而风尚实成于社会。天然之文，反胜于乐官之造作，故尼山正乐，雅诵始得所，而国风则不烦厘定。即后世飨祀符瑞歌功颂德之作，亦每视为官样文章，不如闾巷琐碎，儿女尔汝之争相传述。由斯以例列带乐府之真际，于周代则属风骚，于汉则属古诗，于晋唐则属房中、竹枝、子夜、边调等，于两宋则属诗余，于金元则属杂剧。”参见吴梅《吴梅戏曲论文集·中国戏曲概论》，中国戏剧出版社，1983，第142页。

② 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，中华书局，2010，第22页。

有说有唱，此大曲只有唱词。但毋庸置疑，大曲《薄媚》作为代言体性质的歌舞剧，已为元代套曲之先声。

二 《薄媚》的曲调渊源

《薄媚》，最早出现于唐代教坊的大曲名列[①]，后来逐渐由宫廷教坊走向民间市井。《薄媚》是一支琵琶新声，流行于中唐，国手首推曹刚。当时的文人对曹刚弹奏的这部大曲非常喜欢，刘禹锡《曹刚》诗云："大弦嘈嘈小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。"[②] 其来源何处，音色如何？这还得从曹刚的家学渊源说起。

曹刚（又写作"曹纲"）是中唐时期著名琵琶演奏家，其祖上曹氏一门声名显赫，多位擅长弹奏琵琶。段安节《乐府杂录》有载：

> 贞元中，有王芬、曹保，保其子善才，其孙曹纲，皆袭所艺。次有裴兴奴，与纲同时。曹纲善运拨，若风雨，而不事扣弦。兴奴长于拢撚，不（按，当作"下"）拨稍软，时人谓："曹纲有右手，兴奴有左手。"[③]

曹保祖孙皆曹婆罗门之后裔，当时京城流行的西域乐以龟兹部最盛[④]，也就是说曹纲高超的琵琶技艺有其家族渊源，而且自曹婆罗门开始。那么，曹婆罗门源自何时呢？据《旧唐书·音乐志》云：

> 后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。[⑤]

这一记载颇为明晰，曹氏一门所弹琵琶为龟兹琵琶，是胡琵琶的一种。这一胡乐器由北魏进入北齐，尤其是笃好胡乐的北齐文宣帝高洋对此

---

① （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第151页。
② 本文所引唐诗，均见于彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1986。
③ 段安节：《乐府杂录》，中国古典戏剧论著集成本，中国戏剧出版社，1959，第51页。
④ 向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1979，第62页。
⑤ 《旧唐书·音乐志》，中华书局，1975，第29卷，第1069页。

爱赏，甚至欣赏琵琶乐时常常击打胡鼓以为唱和。除去其孙，曹婆罗门之子也以善弹琵琶而驰名。作为辅证，《北史·后妃》有载：

北齐后主乐人曹僧奴进二女，大者忤旨。……少者弹琵琶，为昭仪。以僧奴为日南王。僧奴死后，又贵其兄弟妙达等二人，同日皆为郡王。为昭仪别起隆基堂，极为绮丽。陆媪诬以左道，遂杀之。

《北史·恩幸传》又云：

其曹僧奴，僧奴子妙达，以能弹胡琵琶甚被宠遇，俱开府封王。①

曹氏一门依靠精湛的琵琶技艺跨越几个朝代，曾得诸多尊荣礼遇，甚至开府封王，这自然与当时在位之君的个人喜好极为有关。

白居易精通音乐乐律，对于琵琶乐有着极为精微的艺术感悟。除去名篇《琵琶行》之外，其《听曹刚琵琶兼示重莲》对于解读“薄媚”具有重要的音乐文献价值。为论述方便，引录白诗如下：

拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中。

虽然诗中没有明言曲调，联系刘禹锡的诗作，此时的曹刚或许也在弹奏《薄媚》之类的曲子。白居易另有多首诗篇述及琵琶乐感，表明琵琶胡乐色彩，如“指底商风悲飒飒，舌头胡语苦醒醒。”（《春听琵琶兼简长孙司户》）“声似胡儿弹舌语，愁如塞月恨边云。”（《听李士良琵琶》）所谓舌头胡语，指明弹奏者技艺高超，琵琶声声如同胡人言语，极为动人。元稹也说，“胡音胡骑与胡妆，五十年来竟纷泊。”（《和李校书新题乐府十二首·法曲》）“如今世上雅风衰。”（戎昱《听杜山人弹胡笳》）这些道尽了自盛唐天宝年间以来，胡乐传入之际的汹涌情形，包括大曲在内的各样乐曲渐渐与“胡部新声”合作。中唐时期，古琴等传统乐器已经被胡琴、琵琶与羌笛所排挤，这些蜂拥而入的胡器胡乐冲击强烈，其声调音色更加铿锵顿挫，展示出与琴瑟迥然不同的艺术风味。喜新厌旧本为人类天

① 《北史》，中华书局，1974，第526页。

性，即便还有少数文士对此情有独钟，一如刘长卿诗歌所言“古调虽自爱，今人多不弹”，琵琶、胡笳等乐器逐渐成为当时乐坛有影响的生力军。联系上文曹氏一门的来历，《薄媚》由西域龟兹乐传入的可能性很大，经过加工改编，带有异域色彩的新声名曲《薄媚》日渐广为流传。

“薄媚”名称应来自婆罗门国度，或属外来音译语汇。陈汝衡先生曾经有所追寻，疑心它是从“薄眉”一词演化而来，认为女子淡画双眉薄施脂粉，于是其意是指妇女姿态雅淡①。其依据是，《赵飞燕外传》中有对飞燕女弟合德的描摹：“为薄眉，号远山黛，施小朱，号慵来妆。”这一说法值得商榷。因无切实的文字学依据，“眉”“媚”等同可以换用的说法带有主观猜测的嫌疑。何况，从《薄媚》的胡乐色彩看，“薄媚”一语外来的可能性很大，孤立的字面解读恐怕难以行通。有学者认为，“鲜卑人的融入是敦煌文化重要基础。‘不可磨’、‘咋呀’、‘波逃’、‘薄媚’等变文语词，值得往鲜卑语词方面一追渊源。”② 由于缺乏更为详尽的音乐史料，“鲜卑说”语焉不详，我们无法确知作为大曲的“薄媚”之究竟。不过，这个称谓竟然化为流行语汇，或许能检核字面追寻它的意思。检索发现，“薄媚”一词较早出现于杜甫《少年行》：“马上谁家白面郎，临街下马坐人床。不通姓氏粗豪甚，指点银瓶索酒尝。”“白面”下有注：“一云薄媚”③，而钱谦益注解杜诗，则云“马上谁家薄媚郎”，注为“一云白面”④，这种字面差异固然有版本之别，最根本的原因在于诵读传播，“白面”“薄媚”音近，恐怕因双声音转所致；“薄媚郎”是为孤证，而诗词中“白面郎”常见，白居易“携来朱门家，卖与白面郎”⑤（《采地黄者》）可以佐证，因此无法牵强认为是指男子姿容秀媚。结合早期文献敦煌变文和唐传奇，《燕子赋》“薄媚黄头鸟，便漫说缘由，急手还他窟，不得更勾留”；张鹭《游仙窟》“谁知可憎病鹊，夜半惊人；薄媚狂鸡，三更唱晓”，显然是嗔责黄鸟、病鹊之意，典型如第二例“薄媚”与“可憎”对

① 陈汝衡：《说薄媚》，《戏剧艺术》1981年第1期。

② 赵俪生：《学海暮骋》，新华出版社，1992，第184页。

③（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，第66卷，中华书局，1979，第956页。

④（清）钱谦益：《钱注杜诗》，第11卷，上海古籍出版社，1979，第398页。

⑤ 本文所引唐诗如无特别说明，皆见于《全唐诗》，中华书局，1980。

应，不过都是假意嗔怪黄鸟夜半鸣叫，惊醒了张文成和十娘的长夜欢会。[1]因此，即便“薄媚”最初有洋词（鲜卑语汇）血统，而后它如同 Benz—奔驰，逐渐流于字面意思，诗人往往望文生义为“淡雅、可爱”。晚唐的陆龟蒙《野梅》诗，保留了这一用意：“风怜薄媚留香久，月会深情借艳开”，称赞梅花的淡雅姿态。前蜀的王衍《甘州曲》“画罗裙，能结束，称腰身。柳眉桃脸不胜春，薄媚足精神，可惜沦落在风尘”，描写美人妆容淡雅可爱，同情其风尘境遇。显然，“薄媚”的含义经历了动态性的发展历程。从曲调《薄媚》到语汇“薄媚”，以及衍生的“薄媚娘”：“诸侯帐下惯新妆，皆怯刘家薄媚娘”（章孝标《赠美人》），至少可以说明中唐时期受流行歌曲“薄媚”的影响，称谓可爱美女的“薄媚娘”定型下来。虽然它并不完全等同于谢秋娘、柳青娘之类的说法[2]，但与二者浓郁的市井色彩不谋而合，与瓦舍勾栏中的唱词、唱赚行当或存在一定关系。

三　大曲《薄媚》的流变及其意义

宋大曲还会因谱填词，以“摘遍”的节选方式呈现。与董颖《薄媚》大曲相关联，宋人赵以夫《虚斋乐府》中保留着一首【薄媚摘遍】：

> 桂香消，梧影瘦，黄菊迷深院。倚西风，看落日，长江东去如练。先生底事，有赋飘然。刚道为田园。独醒何为，持杯自劝。未能免。
>
> 休把茱萸吟玩，但管年年健。千古事、几凭阑。吾生早，九十强半。欢娱终日，富贵何时，一笑醉乡宽。倒载归来，回廊月满。[3]

这首词双调 92 字体，上片 47 字、下片 45 字，透过存辞也可窥得几分音容。沈括《梦溪笔谈》记述当时的大曲往往被裁截：“所谓大遍者，有

---

① 陈汝衡认为“薄媚”不仅指女子姿容秀媚，还可指男子漂亮，有牵强嫌疑（陈汝衡《说薄媚》）；蒋礼鸿解释“薄媚”是捣蛋放肆的意思，这样的正话反说在通俗文学中尤其常用。参见蒋礼鸿《敦煌变文字义通释》，上海古籍出版社，1981，第 14 页。

② “赚人以娘称己，自道小名柳青”，参见钱南扬《汉上宧文存・市语汇钞》，中华书局，2009，第 119 页。

③ 唐圭璋：《全宋词》，中华书局，1965，第 2666 页。

序、引、催、攧、衮、破之类，凡数十解，每解有数叠。裁截用之，则谓之摘遍，今人大曲皆是裁用，悉非大遍也。”而《词谱》卷22也认为，《薄媚摘遍》是摘取“入破第一”这一遍填词而成。众所周知，宋人对歌词唱法极为讲究，若曲调无韵勉强抑扬，就会被嘲笑为“叫曲念曲”。（张炎《词源·讴曲旨要》）舞者上场，“入破”是繁声美听的曲段，宋人把它摘遍而出，显然比繁复的大曲更宜驱遣欣赏。赵以夫的词题为“重九登九仙山和张方峋韵”，这是一首重阳词，表达了作者在重阳节登高之际向往田园、以醉解愁的意绪，不难想见乐曲的流转愉快，与歌舞气氛也极为合拍，可惜宋词仅仅留下孤独一首而无对证。同时，南宋洪迈的《盘州集》中收有《勾南吕薄媚》舞词，中间有歌咏“郑六遇妖狐”的词句。这段舞词还是大曲的遗响，虽有故事，却是勾队舞队的仪式化表演。关键原因在于，其主体表演在于“戏剧中脚色们对于所扮饰的剧中人的外表的模仿”，“仅为开场或者散场的仪式的一部分而已”[①]，因为有故事装扮，具备代言体的性质，带有脚色装扮的宋代舞曲向着歌舞戏发展了。

后来，宋大曲转向以音乐演故事，而不像唐大曲以音乐为中心。【薄媚】变身出官本杂剧和院本，这是大曲以代言体形态演变的关键节点，对古典戏曲的发展影响重大。据周密《武林旧事》记载，南宋官本杂剧段数，以“薄媚”为名者有九种：简帖薄媚、请客薄媚、错取薄媚、传神薄媚、九妆薄媚、本事现薄媚、打调薄媚、拜褥薄媚、郑生遇龙女薄媚。这是当时关乎【薄媚】曲调的一份热门戏单，反映出两宋杂剧艺术的深厚积累，保存了诸多有价值的戏剧信息。所谓官本，应当由教坊制作，除去支应御前以及宫廷宴会，多数也在瓦舍勾栏上演。这些杂剧段数与音乐关系密切，已然形成相对独立的曲的体系，大概与转踏、爨的表演类似，全部剧情运用一曲循环敷演。曲式虽然古朴简略，类似词谱之双叠或者多叠。这是戏剧史上的显著进步。

南宋官本杂剧中带有曲名者一百五十段，即以不同曲调演唱故事[②]。《薄媚》作为剧中曲牌，“简帖”“请客”等显然是剧目名，两者绾结在一起，构成宋杂剧体制。此时简化大曲体制，由于“入破”之后开始舞蹈，愈发热闹，因而剧曲借鉴“入破”以后的曲子为多。虽然这些独立的杂剧

---

① 周贻白：《中国戏剧史长编》，上海书店出版社，2003，第58页。

② 王国维云“宋杂剧中用大曲者几半”，所言极是。参见王国维《宋元戏曲史疏证》，复旦大学出版社，2004，第122页。

剧目已然失传，但还可以旁征求索其大意。比如，简帖薄媚，应该是在表演“简帖和尚”的故事，这一情节借助后世的洪迈《夷坚志》丙集“王武功妻”以及话本《简帖和尚》得以逆溯。即一位奸僧爱恋一有夫之妇，故意错送了简帖（书信）招致其夫的疑心。其夫驱出妻子后，僧人蓄发还俗迎娶之。最后，此事为妇人所悉，告官将奸僧伏法，夫妇重圆。同时，金院本中有《错寄书》，因为宋人话本《简帖和尚》题下注云：“又名《错下书》”（清平山堂刊本，亦即《古今小说》卷三十五《简帖僧巧骗皇甫妻》），院本显然与官本杂剧《简帖薄媚》应当搬演同一故事，此院本隶属“拴搐艳段”，这是一种带有滑稽意味的戏剧形态。作为流行民间的故事，也可能是当时的实事，被后世戏剧家小说家继续取为素材。又如，《郑生遇龙女薄媚》，其本事可能出自唐传奇，与沈既济的《湘中怨解》（《太平广记》卷二百九十八引《异闻集》）所述太学郑生遇蛟宫之娣事较为接近[①]。结合关汉卿《金线池》楔子中杜蕊娘所唱：“郑六遇妖狐，崔韬逢雌虎，那大曲内尽是寒儒”[②]，在元杂剧的繁盛时期，宋人大曲还是颇曾流行的。而胡忌先生所述“《天籁集》词《水龙吟》序有谱《郑生遇龙女大曲薄媚》，题名与此目全同，惜其词不传”[③]，则又可知金元时期《薄媚》尚为文士关注的传播境遇。

此外，“薄媚”杂剧还可以作侧面解读。“打调”杂剧共有三名目：打调薄媚、大打调中和乐、大打调道人欢。当时，“街市戏谑有打砌、打调之类”[④]，“打”有扮演之意，含有调侃意味。胡忌先生曾经以《集贤宾打三教》《打王枢密》等为例，解释为“均不作敲击解，而作扮演解。据宋刘昌诗《芦浦笔记》记宴席间有‘打杂剧’，其‘打’字正同此义”。之前，王国维先生推论云：“实滑稽戏之支流，而佐以歌曲者也。”[⑤]“打调”系列当是滑稽戏形态。而《错取薄媚》在金院本时代，隐去曲名改称为《错取儿》，《打调薄媚》也改称为《打调劫》。可见，出于冲州撞府的作场需要，《薄媚》不再是固定曲调。为人们津津乐道的故事并不限于一种曲牌演唱，常常分散于多种曲调中去，甚至带有滑稽调侃的味道。“宋代

---

① 谭正璧：《话本与古剧》，上海古籍出版社，2012，第171页。

② 王学奇等校注《关汉卿全集校注》，河北教育出版社，1988，第288页。按，此书注释“大曲”为泛指元代流行的戏曲，有失公允。

③ 胡忌：《宋金杂剧考》，中华书局，2008，第129页。

④ 刘昌：《芦浦笔记》卷三，知不足斋丛书本。

⑤ 王国维：《王国维戏曲论文集·宋元戏曲考》，中国戏剧出版社，1984，第46页。

杂剧实综合种种之杂戏，而其戏曲亦综合种种之乐曲”[①]，对于这一戏剧规律，《薄媚》就是典型验证。毋庸置疑，虽然还有“请客”“传神”等段数等待解答，但剧情的笑谑效果以及曲调流动，或者夹杂不少市语，则为南曲戏文的勃兴奠定了良好基础。

大曲【薄媚】入南曲后，出现了系列新颖的形式：南吕引【薄媚】、南吕过【薄媚衮】、仙吕近【薄媚赚】以及过曲【薄媚曲破】、南吕慢词【薄媚令】。一些南戏剧作处理辞乐关系时对此多有引入和重组。如，《张协状元》中不仅有南吕引【薄媚令】，还往往采用集曲的方式驱遣赚词，如，【薄媚令】【红衫儿】（四）、【赚】（二）、【金莲子】（二）、【醉太平】【尾声】，这种集曲带有宋词影响的痕迹，作为唱赚又借鉴了诸宫调的经验，使得早期南戏演唱时“移宫换羽”极为频繁，多种艺术文体交叉融合丰富了音乐体制，可见“薄媚”音乐艺术命运之曲折复杂。再如，大曲“曲破”被戏曲所吸收，在宋元南戏时代运用广泛，《张协状元》中有【菊花新曲破】，高明的《琵琶记》中蔡伯喈《辞朝》，第十六出“丹陛陈情”，即有【薄媚曲破】。《张协状元》中还有【薄媚令】，薄媚令、红衫儿、赚、金莲子、醉太平、尾，合为一套[②]。《拜月亭》有【薄媚衮】等，透露出的蛛丝马迹无不说明大曲【薄媚】的身后传承情形，后世戏曲遗存着它的基因和原始形态。

因此，虽云“大曲”，其实音乐乐律、歌舞故事等已开后世戏曲之风气。同时代的诸宫调、鼓子词等说唱文艺同样具有这样的文体推演意义。如王国维论述大曲与戏曲的关系，云：“大曲与杂剧二者之渐相接近，于此可见。又一曲之中演二故事，《东京梦华录》所谓杂剧入场，一场两段也。惟大曲一定之动作，终不足以表戏剧自由之动作，唯极简易之剧，始能以大曲演之。故元初纯正之戏曲出，不能不改革之也。”（《唐宋大曲考》）又说赵德麟【商调·蝶恋花】对于后世戏曲的格律，具有“具体而微”（《戏曲考原》）的影响；吴梅也认为：“虽大曲舞态，与后人不同，而勾放舞队，已开后人科介之先。大遍诸词，又为金元套数之始。”[③]它已经开启“传奇串演之法”，只是“传奇”名称后起罢了。诸宫调、唱

---

① 王国维：《王国维戏曲论文集·宋元戏曲考》，中国戏剧出版社，1984，第46页。

② 薛瑞兆：《宋金戏剧史稿》，三联书店，2005，第136页。

③ 吴梅：《吴梅戏曲论文集·曲学通论》，中国戏剧出版社，1983，第261页。

赚等民间曲艺的联套方式，又对北曲套曲影响更为直接等[1]。这些都是戏曲发展的“先声”。承接王国维以宋代大曲为元人套数杂剧之祖的说法，刘永济认为这是很中肯的意见，大曲堪称古今戏剧发展的枢纽[2]。大曲具有剧曲的属性，《薄媚》的流变与影响充分证明了这一点。

经历宋杂剧、金院本和南曲戏文的淘洗后，大曲《薄媚》在福建莆仙戏中化为遗响。众所周知，南戏大致形成于宣和之后、南渡之际。大曲《薄媚》变身寄生在南曲戏文等，主要开始于这一时期。古老的戏文样式早已退出历史舞台，但某些音乐形态有幸在福建莆仙戏保存传承下来。莆仙戏，是福建地区的一种古老剧种，大致形成于唐宋时期，距今有一千多年的历史，因形成于兴化地区即今日莆田、仙游得名“兴化戏”，后改名莆仙戏。莆仙戏表演古朴优雅，不少动作深受木偶戏影响，富有独特的艺术风格；其唱腔丰富，综合了莆仙的民间歌谣俚曲、十音八乐、佛曲法曲、宋元词曲和大曲歌舞的艺术特点，用方言演唱，抒情性强，具有浓厚地方色彩，迄今仍保留不少宋元南戏的音乐元素，被誉为“宋元南戏的活化石”。或者说，“莆仙戏是宋元南戏支流的例证”[3]。由于越是古老的，历史较早的成分保留得越少，丧失与变化者越多，无论曲式结构还是宫调风格莫不如此。理论上即便认为民间乐种与唐宋大曲之间存在源流关系，二者形态上的确证还是比例小、难度大[4]。化石说、支流说，应该是重在表述地方戏对唐宋大曲、南北曲音乐遗存的可贵性，不宜皮相视之。以《张协状元》为例，这本早期南戏作品使用过的曲牌，在莆仙戏里竟然存有八十支之多。如上所述，宋代董颖、洪适等曾经以“薄媚”谱辞，官本杂剧中有九种以“薄媚”命名的杂剧。与元杂剧《拜月亭》呼应，莆仙戏也有【薄媚衮】。【薄媚衮】或称“皮衮”，应当是大曲“薄媚”衮遍的一遍，包括前衮、中衮、煞衮，其节奏各不相同，在民间流传很广。刘永济先生认为：“衮指拍言是也。或是滚之省体，名为滚者，以水流比曲声之流转。”[5] 衮之所以流传广泛，正在于其声调流转美听。南宋刘克庄在宴席上

---

① 钟涛：《宋大曲以歌舞演故事探略》，《青海师范大学学报》2004 年第 4 期。

② 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，中华书局，2010，第 25 页。

③ 王耀华、谢宝乐：《莆仙戏是宋元南戏支流的例证》，《音乐研究》1983 年第 2 期。

④ 王安潮：《唐代大曲的历史与形态》，中央音乐学院出版社，2011，第 246 页。

⑤ 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，中华书局，2010，第 17 页。

听闻歌者所唱后，其《贺新郎》中记载："道是华堂箫管唱，笑杀鸡坊拍衮"[①]，这些词句能够证明歌舞宴饮的场合截取大曲演唱的景象。【薄媚衮】演唱时，伴奏的乐器琵琶的四弦迅速狂挑，或者鼓之两杖高下闪击。尤其是表现跋涉崎岖山路的舞步，往往是以两杖鼓急速出击[②]，可见唐宋大曲、南北曲向地方戏曲莆仙戏的渗透影响。沿着《薄媚》等系列个案求索下去，我们会发现古剧源头更多重要的学术信息。

与西方相比，中国的古典戏剧成熟也晚。五代前后，歌舞戏和科白戏才被视为戏剧形态，成为正式的戏剧种类。溯源而下，曲与诗词异流而同源[③]，未有曲时词即是曲[④]，对词曲关系的思考一路追究到大曲、宋词那里。以《薄媚》为显例，相关南宋官本杂剧和院本以歌舞大曲搬演故事，在音乐曲调、体制方面予以多方融合变迁。南曲戏文脱胎换骨，凸显出【薄媚】词曲成长历程的内在基因，同时莆仙戏对曲调因子也有所选择性吸收。大曲《薄媚》从教坊曲调步入宋词、宋金戏剧、南戏等，不论简省、节选、摘遍或者重组等方式如何，彼此之间可以考知一定的承袭线索，具有一脉相承之处。大曲《薄媚》生前身后的演变轨迹充分印证：传统是一条长河。曲目源流的详考是深入认识大曲的重要路径。

---

① 唐圭璋：《全宋词》，中华书局，1965，第2629页。

② 刘念兹：《南戏新证》，中华书局，1986，第21页。

③ 杨恩寿：《词余丛话》，《中国古典戏剧论著集成》，中国戏剧出版社，1959，第237页。

④ （清）刘熙载撰、袁津琥校注《艺概·词曲概》，中华书局，2009，第578页。

文献研究

宋金元磁州窑瓷器题乐府诗辑考*

杨明璋

（台北，台湾政治大学中国文学系）

摘　要：宋金元磁州窑瓷器题乐府诗虽仅11首，但却颇为多元。就题写之乐府诗的作者来看，基本上是来自文人的创作，部分经陶工一类的民间人士加工，赋予新的生命。而邯郸市博物馆藏一件元代长方形瓷枕《渔樵》，河北省文物研究所藏元代长方形瓷枕《草书歌》，则分别与元代胡祇遹《沉醉东风》、敦煌文献p.2555卷背马云奇《怀素师草书歌》颇为相似。就题写之形态来看，有截取诸乐府诗中的一句、二句或四句，抄录整首诗者也有四例。就题写之乐府诗的主题情调来看，则有两种类型，一为宫怨闺情，二为闲适旷达，又以后者稍多，这应与题写的载具多为瓷枕有关，枕上题写闲适旷达之作，让人感染其中的情绪，好“令一枕得安眠”。

关键词：磁州窑　诗　瓷枕　乐府

一　前言

唐代长沙窑瓷器已可见于器物上题写诗文作品的情形，据陈尚君统计，凡有135首，包括有五言诗95首，六言诗2首，七言诗7首，俗语警

* 本文为专题研究计划“作品、商品与唐宋金元通俗文化（Ⅱ）——以敦煌诗词与长沙窑、磁州窑瓷器题诗词曲为中心的研究”（MOST 105—2410—H—004—175 —）之部分成果。

句 31 则[①]。其中有 14 首取材自南朝、唐代文人的作品[②]，属乐府诗者如："有僧长寄书，无信长相忆。莫作瓶落井，一去无消息。""借问东园柳，枯来得几年。自无枝叶茂，莫怨太阳偏。"前者可见于南朝陈徐陵《玉台新咏》，近代西曲歌《估客乐》，有云："有客数寄书，无信心相忆。莫作瓶落井，一去无消息。"[③] 唐代释皎然《诗式》则有宋孝武帝《客行乐》，云："有使数寄书，无信心相忆。莫作瓶落井，一去无消息。"[④] 又宋代郭茂倩《乐府诗集·清商曲辞》"西曲歌"中也有此首《估客乐》，文字与《玉台新咏》相同，唯作者作释宝月[⑤]。检视三种传世文献，诗句仅略异，与长沙窑题写差异也不大，固然此诗的著作权属谁有歧异，但归之于乐府诗，应无太大问题。

至于后者，可见于唐代范摅《云溪友议》卷下"艳阳词"，谓刘采春"选词能唱望夫歌，望夫歌者即罗唝之曲也。所唱一百二十首，皆当代才子所作，其词五六七言，皆可和矣"，并录词七首，其二即云："借问东园柳，枯来得几年。自无枝叶分，莫怨太阳偏。"[⑥] 从范氏此段文字叙述，可知刘采春所唱之艳阳词或名之望夫歌、罗唝曲，其中的词句乃取材自当时的才子作品。又清代嵇璜《续通志》卷一百二十七《乐略》"遗声序论"云：

> 臣等谨案：郑樵云："遗声者，逸诗之流也。"盖以逸诗喻新题乐府之未尝被管弦者，欲俟后人之取而谱之，故曰遗声。兹谨录唐以后新题

---

① 陈尚君：《长沙窑瓷器题诗汇录》，《贞石诠唐》，复旦大学出版社，2016，第 457～466 页。按语：另有一只长沙窑残瓷题写"元相公"，下有："忽忆前科第/此时鸡鹤暂/群春霄索吹还/鸡在庭前鹳"，研究者谓此诗不见于《全唐诗》，且认为应当是描述元稹状元及第时的景象，事实上，此诗为白居易《寄陆补阙》诗。参拙作《唐五代诗歌的通俗化与商品化——以敦煌诗歌与长沙窑瓷器题诗为中心》，《中文学术前沿》第 12 辑，浙江大学出版社，2017，第 31～47 页。

② 陈尚君：《从长沙窑瓷器题诗看唐诗在唐代下层社会的流行》，《贞石诠唐》，第 440～457 页。一文收录有 10 首（文中列有 12 首，去其重出者，则为 10 首），拙作《唐五代诗歌的通俗化与商品化——以敦煌诗歌与长沙窑瓷器题诗为中心》，《中文学术前沿》第 12 辑，第 31～47 页。则收录有 13 首，可据陈氏再增补"借问东园柳"诗（可见于《云溪友议》卷下《艳阳词》）1 首，故凡有 14 首。

③ （南朝陈）徐陵编、（清）吴兆宜注《玉台新咏笺注》，中华书局，1999，第 10 卷，"近代西曲歌五首"，第 477 页。

④ （唐）释皎然：《诗式》（清光绪十万卷楼丛书本）卷 5，《有事无事情格俱下第五格》。

⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1981，第 48 卷，第 700 页。

⑥ （唐）范摅：《云溪友议》（四部丛刊续编景明本），卷下"艳阳词"。

乐府以续之，其名不雅驯者皆弃不取，若古调一门，宜从阙焉。

其后于“蕃调”下录有“优钵罗花歌　婆罗门引　婆罗门令　金浮图　纥那曲　罗唝曲　鲜卑儿　穆护沙　番枪子”[①] 等。由此可知，罗唝曲亦属乐府。

入宋后，于陶瓷器上题写诗文的制作风尚，主要由以磁州窑为主的陶瓷所继承[②]。王兴《磁州窑诗词》一书即收录有110件题写有诗文的瓷器，就文体细分则有诗、词、曲、赋、格言佳句等体式[③]。笔者曾于2016年10月19~23日至河北省石家庄河北省博物馆、邯郸市博物馆、磁县中国磁州窑博物馆，北京中国国家博物馆、首都博物馆等地搜集各馆收藏题有诗文的磁州窑瓷器之相关图像数据，一并与王兴《磁州窑诗词》、叶喆民主编《中国磁州窑》[④] 等提供有图版之研究成果，进行统合整理，目前已梳理出约150首的诗作，其中可考察出作者名氏的作品约80首。而明代胡震亨《唐音癸签》卷一《体凡》云：

而诸诗内又有诗与乐府之别，乐府内又有往题、新题之别。往题者，汉魏以下，陈隋以上乐府。古题，唐人所拟作也。新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也。其题或名歌，亦或名行，或兼名歌行；又有曰引者，曰曲者，曰谣者，曰辞者，曰篇者；有曰咏者，曰吟者，曰叹者，曰唱者，曰弄者；复有曰思者，曰怨者，曰悲若哀者，曰乐者，凡此多属之乐府，然非必尽谱之于乐。谱之乐者，自有大乐郊庙之乐章，梨园教坊所歌之绝句、所变之长短填词，以及琴操、琵琶、筝、笛、胡笳、拍、弹等曲，其体不一，而民间之歌谣又

---

① （清）嵇璜：《续通志》（清文渊阁四库全书本），卷127，《乐略》。

② 磁州窑指称的是在河北磁县观台镇、彭城镇发现的宋代以来民间窑场。隋代开皇十年始置磁州，领滏阳县，后历经数度废、复（参宋乐史《太平寰宇记》，清文渊阁四库全书补配古逸丛书景宋本，卷五十六《河北道五》），但磁州窑之名号，已为人所熟知，如明代谢肇淛《五杂俎》（明万历四十四年潘膺祉如韦馆刻本）卷12：“今俗语窑器谓之磁器者，盖河南磁州窑最多，故相沿名之。”又明代张萱《疑耀》（明万历三十六年刻本）卷七“磁器”引《宣和格古论》：“古人称磁器皆曰某窑器，某窑器不称磁也，惟河南彰德府磁州窑器，乃称磁耳。”

③ 王兴：《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第22页。按语：后文对各磁州窑瓷器题诗之引述，概以王兴《磁州窑诗词》为基础，其中的诗句偶有疏漏，据其附图改之。

④ 叶喆民主编《中国磁州窑》，河北美术出版社，2009。

不在其数，唐诗体名庶尽乎此矣。①

换言之，胡氏以为诗题名有歌、行、歌行、引、曲、谣、辞、篇、咏、吟、叹、唱、弄、思、怨、悲若哀、乐者，大抵即是乐府诗，有部分并未谱上乐曲。

本文拟以胡氏此一说法为基础，对约150首的瓷器题诗进行初步的检视，同时，也将诗作的表现形式及与之相关的线索一并纳入考虑，经此检证后，瓷器题乐府诗凡有11首，又这11首乐府诗与传世文献文人乐府诗之关系，也是本文考论的重点。今将诸磁州窑瓷器题乐府诗之考论陈述于下，尚请方家不吝指正。

二　宋金元磁州窑瓷器题文人乐府诗

磁州窑瓷器题诗原本被视为民间无名氏作品的，有不少其实是出自前代文人的手笔，其中属乐府诗者，如河北省邯郸市峰峰矿区私人收藏的一件北宋末年白釉书“见贤思齐”文豆形枕，枕面中央褐彩题写“见贤思齐”四字，两侧分别题写“山花插宝髻，石竹绣衣裳”（1）②，之前未被辨识出其即为李白《宫中行乐辞》八首其一。宋代郭茂倩《乐府诗集》将之收入《近代曲辞》，诗云：“小小生金屋，盈盈在紫微。山花插宝髻，石竹绣罗衣。每出深宫里，常随步辇归。只愁歌舞散，化作彩云飞。”③ 陶工取其中第三、第四句题写于瓷器上，仅“罗衣”作“衣裳”，此或许是陶工有意为之，以较一般的词语代换。李白这组诗还被题写于另一件私人收藏产于河南鹤壁窑的元代白地黑花坛，坛上题写有：“柳色黄金嫩，梨花白雪香。玉楼巢翡翠，金殿钱（锁）鸳鸯。”（2）王兴已指出其为李白《宫中行乐辞》八首之二④，诗云：“柳色黄金嫩，梨花白雪香。玉楼巢翡翠，金殿锁鸳鸯。选妓随雕辇，征歌出洞房。宫中谁第一，飞燕在昭阳。”⑤ 此件陶工

① （明）胡震亨：《唐音癸签》（清文渊阁四库全书本）卷1。

② 叶喆民主编《中国磁州窑·下》，第56页。为了论述方便，按行文先后，予每首瓷器题乐府诗一编号。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1981，第82卷，第1156页。

④ 王兴：《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第128页。

⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1981，第82卷，第1156页。

则取该诗前四句书成，仅“香”字较难辨认及“锁”字讹作“钱”，其余相同。

而广州西汉南越王墓博物馆藏一件产于山西晋南窑的金代三彩划花六角形枕，题写有：“故国三千里，深宫二十年。一声何满子，双泪落君前。”（3）王兴已指出为唐张祜《宫词》[①]，诗中的“何满子”，《乐府诗集》卷八十《近代曲辞》有之[②]，知《何满子》为乐府诗殆无疑问，只是张祜《宫词》终究非《何满子》，其是否可视为乐府，当有其他材料佐证。唐代范摅《云溪友议》卷中有云：

> 后杜舍人之守秋浦，与张生为诗酒之交，酷吟祜宫词，亦知钱塘之岁自有非之论，怀不平之色，为诗二首以高，则曰：“谁人得似张公子，千首诗轻万户侯。”又云：“如何‘故国三千里’，虚唱歌词满六宫？”张君诗曰：“故国三千里，深宫二十年。一声河满子，双泪落君前。”此歌宫娥讽念，思乡而起长门之思也。[③]

直接谓此诗为“歌”，并有宫娥讽念，而杜牧也有“如何‘故国三千里’，虚唱歌词满六宫”的不平之鸣，加以题名为“词”，知此诗在当时应入于乐府，六宫宫娥始能传唱。

磁州窑瓷器题写的文人乐府诗，除了唐人之作，也有宋人的作品，如河北省邯郸市峰峰矿区文物保管所藏一件宋代末期白地黑花豆形枕，枕面书：“细草烟深暮雨收，牧童归去倒骑牛。”[④]（4）前此未被辨识出其即为王禹偁的作品，宋代祝穆《事文类聚》后集卷三十九“律诗”下有王元之（王禹偁字）《升平调》，诗云：“细草烟深暮雨收，牧童归去倒骑牛。笛中一曲升平乐，幸得生来未解愁。”[⑤] 祝氏虽将之列于律诗下，但宋代朱长

---

① 王兴：《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第83页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷八十云：“唐白居易曰：‘何满子，开元中沧州歌者，临刑进此曲以赎死，竟不得免。’《杜阳杂编》曰：‘文宗时，宫人沈阿翘为帝舞《何满子》，调辞风态，率皆宛畅。’然则亦舞曲也。”见（宋）郭茂倩《乐府诗集》，台北：里仁书局，1981，第80卷，《近代曲辞二》，第1133页。

③ （唐）范摅：《云溪友议》（四部丛刊续编景明本）卷中。

④ 叶喆民主编《中国磁州窑·下》，第175页。按语：王兴亦有收录，谓年代为金代，产地为河北峰峰彭城窑，收藏者为私人，见王兴《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第60页。

⑤ （宋）祝穆：《事文类聚》（清文渊阁四库全书本）后集卷39《毛虫部》。

文《琴史》卷四“谢安石”条谓东晋谢安“性好音乐”，“尝作《升平调》”[①]。加以题名为“调”，又王禹偁诗中有“笛中一曲升平乐”，《乐府诗集》卷八十二《近代曲辞》即收录有薛能《升平乐》十首，并引《唐会要》“《升平乐》，商调曲也”[②]，故此诗应可入于乐府。

前此未被识读出为宋人乐府诗的还有：邯郸市博物馆藏一件金代白地黑花八角形枕，题写有一首：“草色连云色，山光接水光。危楼千百尺，旅雁两三行。”[③]（5，附图一）此诗即邵雍《秋望吟》，诗云：“草色连云色，山光接水光。危楼一百尺，旅雁两三行。”[④] 二者仅第三句有“千百”与“一百”之别。又河南省林州文化馆藏一件磁州窑系河南窑金代白地黑花八角形枕，枕面右左各题“老”“翁”，应是诗题，中间则题云：“皤然一老翁，凡百事皆慵。旧物不尽记，故人难得逢。”[⑤]（6）此诗即邵雍《老翁吟》，诗云：“皤然一老翁，凡百事皆慵。旧物不尽记，故人难得逢。幽花浑在雾，残梦半随风。只且愿天下，时和与岁丰。”[⑥] 陶工取邵雍诗前四句，且将诗题一同书写于瓷枕上。此二首邵雍诗除诗题作“吟”外，平仄亦不如近体律绝般讲究，如“旧物不尽记”一句全用仄声字，当可以新题乐府视之[⑦]。笔者于中国磁州窑博物馆馆藏见一征集而来的金代白地黑花文字八角形枕，枕面题写有：“山蝉带响穿疏户，野蔓盘青入破窗。”[⑧]（7，附图二）此为苏舜钦的吟诗——《沧浪静吟》，诗云：“独绕虚亭步石矼，静中情味世无双。山蝉带响穿疏户，野蔓盘青入破窗。二子逢时犹死饿，三闾遭逐便沉江。我今饱食高眠外，惟恨醇醪不满缸。”[⑨] 陶工只取苏

---

① （宋）朱长文：《琴史》（清康熙楝亭藏书十二种本）卷4。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1981，第82卷，第1152页。

③ 王兴：《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第50页。按：王兴谓私人收藏，笔者则于邯郸市博物馆见之，为征集而来。

④ （宋）邵雍：《击壤集》（四部丛刊景明成化本）卷12。

⑤ 王兴：《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第54页。按语：王兴谓河南林州文保所。

⑥ （宋）邵雍：《击壤集》（四部丛刊景明成化本）卷13。

⑦ 葛晓音云：“所谓新乐府，包含广义和狭义两种概念。广义的新乐府指在唐代歌行发展过程中，从旧题乐府中派生的新题，或在内容上和形式上取法汉魏古乐府，以‘行’、‘怨’、‘词’、‘曲’（包含少数‘引’、‘歌’、‘吟’、‘谣’）为主的新题歌诗。狭义的新乐府指广义的新乐府中符合‘兴谕规刺’内容标准的部分歌诗。”参见葛晓音《新乐府的缘起和界定》，《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第178~196页。

⑧ 赵学锋：《浅谈女真文化对磁州窑的冲击和影响》（赵学锋主编《磁州窑面向国际》，河北美术出版社，2011，第90~95页）一文亦有图版。

⑨ （宋）苏舜钦：《苏学士集》（四部丛刊景清康熙刊本）卷8。

氏诗作的第三、第四句，二者无任何相异，而从整首诗的形式来看，应是律诗，唯诗题又作“吟”，视之乐府亦可。

又山西侯马市元初墓葬一件长方形黄褐色釉瓷枕，枕面刻草书文字：“金马玉堂三学士，清风明月两闲人。”[①]（8-1）河南洛阳出土一件珍珠地腰圆形瓷枕上也有：“金马玉堂三学士，清风明月两闲人。”[②]（8-2）又广东东莞市博物馆藏一件山西临汾龙祠窑白釉刻莲花纹长方形枕，枕两侧及底部有墨书：“寻思万千，皆不闭户读书，经营百般，都来看开怀而对酒。”又枕边墨书：“金马玉堂三浮云，清风明月两寒人。”（8-3）枕底部墨书：“毛宅宝用”“至治三年（1323）二月□日”[③]。分别来自三处出土的三件瓷枕，均书有“金马玉堂三学士，清风明月两闲人”，仅龙祠窑一只题写略有不同，但基本上也是从“金马玉堂”二句而来的，另外还有北京私人收藏四系瓶、邯郸私人收藏大罐残片上均有“金马玉堂三学士”（8-4、8-5）的句子[④]。其实，该对句是出自欧阳修的乐语口号，《欧阳文忠公集》近体乐府卷一《会老堂致语》有一首口号，云：“欲知盛集继荀陈，请看当筵主与宾。金马玉堂三学士，清风明月两闲人。红芳已尽莺犹啭，青杏初尝酒正醇。美景难并良会少，乘欢举白莫辞频。”[⑤] 口号的音乐性、口语性之特征，已被学界所承认[⑥]，且此诗又被收录于欧阳修集子的近体乐府之中，以乐府视之是可行的，又此一口号宋代王辟之《渑水燕谈录》卷四对其创作之背景有详细的记录，云：

> 初，欧阳文忠公与赵少师概同在中书，尝约还政后再相会，及告老，赵自南京访文忠公于颍川上，文忠公所居之西堂，曰会老，仍赋诗以志一时盛事。时翰林吕学士公着方牧颍，职兼侍读及龙图，特置酒于堂，宴二公，文忠公亲作口号，有“金马玉堂三学士，清风明月

① 山西省考古研究所侯马工作站：《侯马市区元代墓葬发掘简报》，《文物季刊》1996 年第 3 期，第 90~100 页。

② 高虎、蔡小莉：《洛阳出土宋代珍珠地纹瓷枕》，《文物》2012 年第 11 期，第 93~97 页。

③ 东莞市博物馆编《东莞市博物馆藏陶瓷》，文物出版社，2010，第 16 页。转引自李旭《磁州窑文字装饰：“金马玉堂”与“文字孝”的年代浅析》，赵学锋主编《磁州窑装饰题材研究：第三届国际磁州窑论坛文集》，河北美术出版社，2015，第 181~186 页。

④ 李旭：《磁州窑文字装饰：“金马玉堂”与“文字孝”的年代浅析》，赵学锋主编《磁州窑装饰题材研究：第三届国际磁州窑论坛文集》，河北美术出版社，2015，第 181~186 页。

⑤（宋）欧阳修：《欧阳文忠公集》（四部丛刊景元本）近体乐府卷 1。

⑥ 任竞泽：《中国古代“口号诗”的文体特征》，《厦门大学学报》2013 年第 6 期，第 41~49 页。

两闲人”之句，天下传之。[①]

交代了该口号作于会老堂酒酣耳热的宴席中，还提到之后为天下传诵，可见当时即受到人们的喜欢，即使到了元代，仍旧未衰歇，山西、河南的陶工也就援引书于瓷枕之上。

三　宋金元磁州窑瓷器题佚名乐府诗

浙江省博物馆藏一件金代早期白地黑花腰圆形枕，枕面题写一首题目为《柳枝》作品，云：“拂水斜烟一万条，迴临村野傍溪桥。情人不折还堪恨，争那残春又寂寥。”[②]（9）从题名及七言四句的形式来看，当为一首《杨柳枝》乐府，《乐府诗集》卷八十一《近代曲辞》谓其为“白居易洛中所制也”[③]。又笔者发现该诗第一句出自赵嘏《东亭柳》，诗云：“拂水斜烟一万条，几随春色倚（一作醉）河桥。不知别后谁攀折，犹自风流胜舞腰。”[④]第二句则出自张谓《早梅》，诗云：“一树寒梅白玉条，迴临村路傍溪桥。不知近水花先发，疑是经春（一作冬）雪未销。”[⑤]二者仅“村路”与“村野”之别。第三句则有六字与薛能一首《杨柳枝》同，且《乐府诗集》收录有此诗，该诗云：“狂似纤腰软胜绵，自多情态更谁怜。游人不折还堪恨，抛向桥边与路边。”[⑥]原作为“游人”，瓷器题写则作“情人”，综观整首瓷器题写之诗，应是陶工刻意改之，以符合诗作整体之情调。我们可以说，陶工以集锦联句的方式完成此一瓷枕的题写之余，还能匠心独运，为之略做加工，赋予新的生命。

邯郸市博物馆藏一件磁县观台镇东艾口村出土元代白地黑花长方形枕，枕后右边书“滏源王家造”五字，枕面书有：

渔得鱼，渔兴兰（阑），得鱼满笼收轮竿。樵得樵，樵心喜，得

---

① （宋）王辟之：《渑水燕谈录》（清知不足斋丛书本）卷4。

② 浙江省博物馆编《梦之缘起：清雅集古珍藏古代瓷枕》，浙江人民美术出版社，2015，第140页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1981，第81卷，第1142页。

④ （清）曹寅：《全唐诗》（清文渊阁四库全书本）卷550。

⑤ （清）曹寅：《全唐诗》（清文渊阁四库全书本）卷197。

⑥ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北：里仁书局，1981，第81卷，第1148页。

樵盈担斤斧已。樵夫渔夫两悠悠，相见溪边山岸头。绿杨影里说闲话，闲话相投不知罢。渔忘渔，樵忘樵，绿杨影里空惆憪（踌躇），画工画得渔樵似，难画渔樵腹中事。话终所以是如何，请君识（试）问苏东坡。[①]（10，附图三）

王兴谓出自民间，叶喆民径作民谣。我们发现在一般传世文献中有与之部分近似的作品，一是元佚名《梨园按试乐府新声》卷中收录有一首《沈醉东风》，并谓"此首为胡祗遹作，见《阳春白雪》"，云：

渔得鱼，平生愿足，樵得樵，眼笑眉舒，一个罢了钓钩，一个收了斤斧，林泉下偶然相遇，是两个不识字吾官士大夫，笑呷呷谈今论古。[②]

二是元代杨朝英《乐府新编阳春白雪》前集卷三则谓胡紫山有二段《双调沉醉东风》，云：

月底花间酒壶，水逐林下茅庐，避虎狼盟鸥鹭，是个识字的渔夫，蓑笠轮竿钓今古，一任他斜风细雨。

渔得渔，心蒲顾月，推（樵）得樵，眼失眉舒，一个能了钓竿，二个取了斤斧，林泉下偶然相遇，是两个不识字渔樵士大夫，它两个笑加加的谈今论古。[③]

紫山是胡祗遹的号，二书所引仅略异，都是胡氏同一首的散曲作品。又与瓷枕所书相较，固然瓷枕是三七言的句式，是典型乐府歌行体的样貌，但"渔得鱼""樵得樵"等文字却是相同的，表现的渔樵思想、情韵基本上也一样，故笔者以为瓷枕所书或许为胡祗遹的同题异写之作，而胡祗遹正好来自磁州武安人[④]，磁州窑的陶工取当地名人之作书于瓷枕上，自也合理。

---

① 叶喆民主编《中国磁州窑·下》，河北美术出版社，2009，第 277 页。按语："蘭"，叶改作阑，可从；"憪"，叶作"榭"，当是"憪"；识，应是"试"字之音同而讹。又王兴谓产地为河北峰峰彭城窑，见王兴《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第108 页。

② （元）佚名：《梨园按试乐府新声》（四部丛刊三编景元刻本）卷中《沈醉东风》。

③ （元）杨朝英：《乐府新编阳春白雪》（清光绪随盦徐氏丛书本）前集卷 3。

④ （明）宋濂：《元史》（清乾隆武英殿刻本），卷 170，《胡祗遹传》。

河北省文物研究所存有一件1959年于磁县岳城水库工地出土的元代白地黑花长方形枕，枕后侧壁各书有“滏源王家造”“鸿川枕用功”，枕面则书有《草书歌》（末行之题写），残失多字，诗云：

磨墨磨墨，饮酒饮酒，展三幅绢，舒一只手。浩浩风云笔下生，飒飒龙蛇腕前走。好似赵飞燕，盘舞曲未终，［好］似周将军，提定蛟龙首。一笔来，一笔去，通臂猿猴使拈柱，黑虎巴山揭拒石，乌蛇到（倒）挂枯松树。或时真（嗔），或时喜，半盆□水助神鬼，钟馗拖定裂缴□，□路拔出大虫尾。写来四□□□□。二十八条龙出水。[①]（11）

此作句式有四言、七言、五言、三七言，有些参差，但主要为三七言，且题名为“歌”，视为乐府歌行体是可行的。历代名为“草书歌”的作品甚多，光《全唐诗》所收即有十五首[②]，如李白《草书歌行》云：“少年上人号怀素，草书天下称独步。墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽中山兔。……王逸少，张伯英，古来几许浪得名。张颠老死不足数，我师此义不师古，古来万事贵天生，何必要公孙大娘浑脱舞。”[③] 包括宋代苏轼、朱长文及清代王琦，皆认为此首草书歌“村气可掬”“大失毁誉之实”，视之为伪作[④]，

① 叶喆民主编《中国磁州窑·上》，河北美术出版社，2009，第180页。按语：王兴亦有著录，谓产地为河北磁县观台窑，见王兴《磁州窑诗词》，天津古籍出版社，2004，第109页。按语：“好”字笔者据前文所加。

② 《全唐诗》卷167李白《草书歌行》，卷204王颐《怀素上人草书歌》，赛冀《怀素上人草书歌》，鲁收《怀素上人草书歌》，朱逵《怀素上人草书歌》，卷255苏焕《怀素上人草书歌》，卷261任华《怀素上人草书歌》，卷265顾况《萧郸草书歌》，卷273戴叔伦《怀素上人草书歌》，卷327权德舆《马秀才草书歌》，卷687吴融《赠辩光上人草书歌》，卷821皎然《张伯英草书歌》《陈氏童子草书歌》，卷828贯休《观怀素草书歌》，卷837贯休《辩光大师草书歌》。

③ （清）曹寅：《全唐诗》（清文渊阁四库全书本）卷167。

④ （唐）李白撰，（清）王琦注《李太白诗集注》（清文渊阁四库全书本）卷8古近体诗，云：“苏东坡谓《草书歌》决非太白所作，乃唐末五代效禅月而不及者，且訾其‘牋麻绢素排数箱’之句，村气可掬。《墨池编》云：‘此诗本藏真自作，驾名太白者。’琦按：以一少年上人而故贬王逸少、张伯英以推奖之，大失毁誉之实，至张旭与太白既同酒中八仙之游，而作诗称诩有‘胸（心）藏风云世莫知’之句，忽一旦而訾其‘老死不足数’，太白决不没分别至此，断为伪作，信不疑矣。”宋代朱长文《墨池编》（清文渊阁四库全书本）卷一录有《唐僧怀素草书歌行》，并评曰：“此篇本藏真自作，驾名李太白，前人已有辨证。”按语：藏真，怀素之字。

而瓷枕上所题却与之格调有些雷同。另外，敦煌文献中有二首《草书歌》，一为 P. 2555 卷背马云奇的《怀素师草书歌》七言四十句诗，二为 S. 5648《草书歌》七言八句诗，马云奇的生平事迹已不可考，权德舆《马秀才草书歌》的马秀才极有可能就是马云奇。马云奇的《怀素师草书歌》与瓷枕上所题有若干意象甚为接近，该诗云：

> 怀素才年三十余，不出湖南学草书。……含毫势若斩蛟龙，挫管还同断犀象。兴来索笔纵横扫，满座词人皆道好。一点三峰巨石悬，长画万岁枯松倒。……壁上飕飕风雨飞，行间屹屹龙蛇动。在身文翰两相宜，还如明镜对西施。三秋月淡青江水，二月花开绿树枝。闻道怀书西入秦，客中相送转相亲。君王必是收狂客，寄语江潭一路人。

“含毫势若斩蛟龙”“一点三峰巨石悬，长画万岁枯松倒”“壁上飕飕风雨飞，行间屹屹龙蛇动”，分别与瓷枕题写的草书歌“提定蛟龙首”“黑虎巴山揭拒石，鸟蛇倒挂枯松树”“浩浩风云笔下生，飒飒龙蛇腕前走”等句，运用之意象极为近同。总括来看，瓷枕所题草书歌与敦煌本马云奇的《怀素师草书歌》之关系，显然较旧称李白的《草书歌行》更近些。而考虑诸草书歌题写的时代先后，出自元代瓷枕上的《草书歌》之作者，至少应是阅览过马云奇的《草书歌》，甚至旧称李白的作品后，始有此创作，它们之间才会有这些雷同。

四 结论

透过前文的讨论，我们可以知道 150 首的宋金元磁州窑瓷器题诗中，乐府诗仅 11 首，虽不算多，但却颇为多元。就题写之乐府诗的作者来看，即有出自唐代李白《宫中行乐辞》八首之一、二，张祜《宫词》，宋代王禹偁《升平调》，欧阳修《会老堂致语》，苏舜钦《沧浪静吟》，邵雍《秋望吟》《老翁吟》，也有题写七言四句分别取唐代赵嘏《东亭柳》、张谓《早梅》、薛能《杨柳枝》各一句，或是题写之作虽不确定作者为谁，但却与敦煌文献 P. 2555 卷背马云奇《怀素师草书歌》、元代胡祇遹《沈醉东风》颇为相似。换言之，宋金元磁州窑瓷器题乐府诗基本上是来自文人的

创作，部分经陶工一类的民间人士加工，赋予新的生命，如浙江省博物馆藏一件金代腰圆形瓷枕题写之《柳枝》即是；或诗句看似较为通俗，其实与文人作品也有相近之处，如邯郸市博物馆藏一件元代长方形瓷枕《渔樵》（拟）、河北省文物研究所藏元代长方形瓷枕《草书歌》即是，并未见有纯粹来自民间无名氏的创作。

而就题写之形态来看，未见有题写诗作之作者于瓷器上的，而题写诗题的则有金代八角形瓷枕《老翁》、金代腰圆形瓷枕《柳枝》、元代长方形瓷枕《草书歌》等三只；抄录整首诗者，有金代六角形瓷枕题唐张祜《宫词》，金代八角形瓷枕题邵雍《秋望吟》，元代长方形瓷枕题无名氏《渔樵》（拟）、《草书歌》，其余则截取诸乐府诗中的一句、二句或四句。就题写之乐府诗的主题情调来看，则有两种类型，一为宫怨闺情，二为闲适旷达，又以后者稍多，这或许与题写的载具多为瓷枕有关，枕上题写闲适旷达之作，自然是欲透过文字的力量，让人感染其中的情绪，“遂令一枕得安眠”①。



附图一　邯郸市博物馆藏金代八角形枕

① （宋）黎廷瑞：《听山中谈虎赋二章》，（清）史简：《鄱阳五家集》（清文渊阁四库全书本）卷3，《宋黎廷瑞芳洲集三》。



附图二　中国磁州窑博物馆藏金代八角形枕



附图三　邯郸市博物馆藏元代长方形枕

学术讯息

乐府学会第三届年会暨第六届乐府歌诗国际学术研讨会会议综述

闫　瑶　王立增

（徐州，江苏师范大学文学院，221116）

2017年10月20~23日，由乐府学会主办、江苏师范大学文学院承办的“乐府学会第三届年会暨第六届乐府歌诗国际学术研讨会”在江苏省徐州市召开。来自日本关西大学、日本县立广岛大学、中国社会科学院、中国艺术研究院、江苏省社科院、陕西古代音乐文化研究院、南京大学、吉林大学、香港珠海学院、台湾逢甲大学、台湾政治大学、中国传媒大学、中国海洋大学、首都师范大学、陕西师范大学、河北师范大学、广西大学、内蒙古大学、海南大学、广州大学、扬州大学、江苏师范大学等科研机构和高校的80多位专家学者参加会议，共收到论文60余篇。

大会开幕式由江苏师范大学文学院中国古代文学学科带头人李昌集教授主持，江苏师范大学校长周汝光教授致欢迎辞，乐府学会会长吴相洲教授、台湾逢甲大学中文系廖美玉教授、日本关西大学文学系长谷部刚教授相继致辞。在大会发言与小组讨论中，与会学者围绕以下七个方面展开讨论。

一　乐府发生及其运行环境的考察

班固在《汉书》中明确说汉武帝“立乐府”，但各种资料表明，武帝之前已存在“乐府”名目。而且，“立乐府”这一历史行为并非凭空而生，必然有其文化传统与制度因缘。因此，本次会议提交的一些论文致力于“乐府发生学”或“前乐府”的研究。曹胜高的《周王室“学乐辨风”的运作机制与理论阐释》考察周代的乐教机制和乐治系统，其中“辨风观

乐”实践十分重视“德义”，体现出早期人们对“乐”的认识。付林鹏的《〈周礼·籥章〉与周部族的岁时活动》认为籥章源自伊耆氏之乐，在豳地被传承发扬，是先周乐官在周代的遗留，因而“周代的制礼作乐并非全盘革新，而是在革新中有继承”。黄震云的《关于商周金文歌钟行钟和乐府》指出春秋以后礼崩乐坏，诸侯纷纷制作自己的标准钟，以至于在今天出土的青铜器上有各种“歌钟”“行钟”，它与秦汉的乐府诗没有直接渊源关系，非为清水茂等学者认为的“歌”“行”之源头。曾智安的《秦汉“外乐”发覆》结合传世文献及《张家山汉墓竹简·奏谳书》等考古材料，认为“外乐”是指“秦汉时期管理京城之外的郊祀乐的特殊机构”，是“非正式、非常规的称谓或设置”，其地位的变迁在一定程度上反映出秦汉礼乐体系“从敬奉祖先到尊崇天命、再到彰显王权的演变轨迹”。王淑梅、于盛庭的《“房中乐”源流索隐》认为从周“房中乐”到汉“房中祠乐”的演化，与古代堂室制度的房室结构与功用的演变紧密相关。王志清的《从古史制度到诗学理想：论“采诗官”问题的话语延伸》，讨论政治生活与诗学观念两个维度中“采诗官”被叙述、追忆和建构的过程，先秦两汉属于“一种政治性的话语叙述”，中唐元稹、白居易将其延伸至文学领域，强调“以诗代谏”，宋元时期又追求“以诗存史”，这一话语进入诗学后强化了诗歌的纪实功能。张树国《太一游宫：〈九歌〉为汉武帝郊祀乐府——〈九歌〉为中国古典乐府的辉煌开端》考证，“东皇太一”为武帝孟春郊祀之礼的主神，提出《九歌》是“汉武帝时期司马相如等文人用‘楚歌体’创作的郊祀乐府，标志着中国古典乐府的辉煌开端”。

乐府诗在怎样的环境中运行？其所根植的社会环境与使用场合有何特点？也是本次会议所关注的话题之一。项阳的《从仪式和非仪式视角看国家用乐机构之承载》，从历史语境和乐的视角两方面辨析国家用乐理念和机构乐人承载之变迁的深层内涵，指出“研究乐府应充分考虑乐的整体存在”。龙文玲、齐清仙的《西汉文景武之际社会转型与乐府歌诗的演进——以〈淮南王歌〉和汉〈郊祀歌〉为考察中心》重点分析《淮南王歌》和《郊祀歌》，探讨文景武之际的社会转型对乐府歌诗创作的影响。吴大顺的《论汉武帝礼乐文化建构与汉代乐府学的价值取向》通过对汉武帝时期礼乐文化的考察，认为“汉代音乐观典型地体现了儒家的礼乐王道思想”，因而汉代乐府学具有鲜明的伦理教化倾向。赵德波的《汉乐四品考论》重新审视蔡邕在《礼乐志》中对汉乐四品的界定，认为汉乐四品反

映了当时士人的音乐观念，如维护大予乐的神圣地位，认同黄门鼓吹乐的娱乐功能等。姚小鸥、张勇风的《论乐府艺术的本质特征》认为以前将“汉乐府”定义为“音乐机关”是错误的，应该是“礼乐机关”，其根植于更为广博的社会背景和文化土壤。郭丽的《论唐代燕射用乐》一文则主要考察唐代燕射用乐的情况，指出唐宋人所说的“燕乐”概念与唐代燕射用乐实际不相符合，因而“描述唐代燕射用乐和燕射歌辞当慎用‘燕乐’概念”。

二　乐府歌诗文献的整理与考辨

文献是展开学术研究的基础，对文献认识的清晰程度决定了研究的深度与广度。本次会议提交的论文涉及乐府诗文献的记录方式、各类文献的价值以及新发现的文献等。吴相洲的《类书乐部乐府学文献价值略说》关注《艺文类聚》《太平御览》等类书乐部中所保存的乐府学文献，而《乐府诗集》在编辑过程中“对类书多有借鉴”。何江波的《“同题增补”与“同类增补”——〈乐府诗集〉歌辞编排方式》考察《乐府诗集》中歌辞的编排方式，认为有“同题增补”与“同类增补”两种，编者在实际操作过程中会根据不同情况灵活处理。闫运利《〈文献通考〉“考”之重新界说——以〈乐考〉为例》认为“考”是“指马端临的自撰按语，其中低两格的诸儒评论应归入‘献’”，这种方式可能借鉴了朱熹集注的注经方式。杨明璋的《宋金元磁州窑瓷器题乐府诗辑考》通过搜集磁州窑的相关资料，检择出11首乐府诗，并将其与传世文献中的文人乐府诗文本进行比较。

除对乐府诗文献的整理外，还有些论文探究后世的歌诗文献。张勇风《小令集曲〈风月所举问双渐小卿〉考辨》主要研究《类聚名贤乐府群玉》所录“王日华乐府”散曲，考辨该曲的题目、音乐形式，分析代言体的形式及其在戏剧上的价值。李凯、刘戈兵、问楚寒、蒲红伟、陈淑玲、冯苗苗等人则对陕西古代音乐文化研究院李凯所珍藏的清代《红楼梦散套曲谱》展开研究，以期从中寻求中华古代音乐的源流沿革及古乐的遗存情况。其中李凯、蒲红伟对《红楼梦散套曲谱》与长安古乐、长安佛乐、汉调二黄、宋词、元曲的曲牌进行比较；冯苗苗、问楚寒将《红楼梦散套曲谱》所刊中华乐府及南北曲曲牌与明《太和正音谱》所录北曲曲牌进行比

较；刘戈兵、陈淑玲的论文通过《红楼梦》探究清代康乾时期的戏曲文化并对清刻红楼梦戏曲《红楼梦散套曲谱》进行考论，展示中华戏曲流行的缘由及状态，探究清代康乾时期戏曲的创作盛况。

三　乐府诗歌的文学解读

乐府艺术留存至今的主要是文本，因而对文本的解读就成了“乐府学”的研究重心。本次会议提交的论文中，有多篇论文从文学角度解读乐府诗，既有对某一篇乐府诗或某一位诗人乐府诗的解读，也有对某一个主题、题目或某一时段乐府诗的解读；既包括汉唐时期的乐府诗，也涉及宋代及宋代以后的乐府诗。刘刚、王梦的《关于汉乐府〈陌上桑〉的本事、古辞与曲题别称》认为，《陌上桑》古辞的本事即为“汉刘向《列女传》中记述的秋胡妻故事，并在叙事上高度地典型化、艺术化”。向回、张璐的《汉代乐府观念与乐府诗创作试析》认为，汉乐府“延续了《诗经》所蕴涵的礼乐文化精神”，而汉武帝以民间俗乐为郊祀之礼配乐的做法，使汉乐府注重艺术情节构思与世俗情感表达。柏俊才《五位木兰扑朔迷离终成谜》考辨认为，前贤所提出的韩木兰、魏木兰、朱木兰、花木兰均非《木兰诗》之木兰，《木兰诗》之木兰生活在北魏，该诗反映的是北魏与柔然之间的战争。高人雄、陈丽丽的《南朝僧人惠休乐府诗》首先探求惠休还俗的原因，在此基础上分析其乐府诗，认为其乐府诗与世俗文人乐府诗差异较大，意境清幽，才情与禅意并存，而这些都是时代的产物，“与大乘佛教世俗化理念有关”。冷卫国的《李白〈蜀道难〉历代主题说平议——兼论李白与〈文选〉赋的关系及其“以赋为诗”的艺术特征》，主要对《蜀道难》的六种主题说进行检讨，认为《蜀道难》的艺术构思源于左思《蜀都赋》，因而该诗也具有了“以赋为诗”的特征。赵化的《杜甫歌行体咏物诗的艺术特色》认为杜甫善于用歌行体咏物，体现出直用赋法、兴寄鲜明、结构多变的艺术特色，与律体和五古咏物诗有明显不同。陶冉的《韩愈〈十操〉的“立”与“去”》分析了韩愈《十操》在拟古过程中的继承与扬弃，强调《十操》在琴曲歌辞拟作源流上具有开创之功。吴振华《试论孟郊的乐府诗》细致分析了孟郊乐府诗的特征和美学追求，认为孟郊乐府诗有强烈的现实指向，寄托深远，采用刿目鉥心的锤炼艺术，表现出孤郁冷峭的独特风格，追求高古境

界与大雅传统。曾淑华的《郭茂倩〈乐府诗集〉收录齐己歌诗研究》主要研究郭茂倩《乐府诗集》中所收齐己的十六首乐府诗，将其与《全唐诗》《白莲集》进行版本考校，归纳出诗中抒发的“叹芳华不再”“观莲姿离尘埃”等情怀面向。

有些论文探讨乐府诗中的某一主题或某一个题目。廖美玉《成为农民——汉唐乐府诗中的农事与农民》分析汉唐时期有关农事与农民的乐府歌诗，从“以农事为中心的祭祀乐歌”“以农民为主角的新乐府”两个面向逐一审视各类藉田乐歌及文人乐府诗，探求以农立国的深刻含义及农耕所反映的“传统力”。左汉林的《唐代的〈杨柳枝〉及其创作传统》考察《杨柳枝》的演唱与创作情况，认为《杨柳枝》与《折杨柳》是两首不同的曲子，唐人所写《杨柳枝》形成了模式，后世基本遵循这一传统。郭培培的《南朝郊庙歌辞题名研究》认为南朝郊庙歌辞题名符合“义美性”原则，而四朝祭祀乐章名、乐舞名的制定方式主要有“因时依事而作”与“增损前制而作”两种。杨柔卿《承变之间：唐乐府〈妾薄命〉的创作意识》通过细读文本，从“韵脚”“语典”“境遇”三个视角出发，探究唐乐府《妾薄命》的创作意识，认为唐人《妾薄命》是在接受与重新诠释下有所承变的再创作。

传统的乐府诗研究重汉唐，轻视唐代以后的乐府诗。本次会议上，明清乐府诗也得到了与会学者的关注。王立增的《重新看待并重视明代乐府诗》，认为明代乐府诗遭受贬抑是从明人自己开始的，其实明代乐府诗的创作建立在理论探讨的基础上，具有一定成就，学术界应该重视明代乐府诗的研究。张煜的《胡茨村〈明季新乐府〉考略》指出清代胡介祉的《明季新乐府》以史为诗，保存有明一代的史实资料，具有重要的文献价值。徐静的《论梁佩兰的乐府诗》分析了梁佩兰乐府诗的创作成就，认为其乐府诗关心民瘼，“以赞颂之笔，写讽刺之旨”，具有强烈的现实性和批判性。董就雄的《试论清人梁佩兰对张籍新题乐府之创新》比较梁佩兰与张籍的六首同题乐府诗，认为梁佩兰的乐府诗在主题立意、平仄用韵、字数句数等方面都显示出强烈的创新意识。陆平的《沈德潜拟古乐府诗论略》主要分析清人沈德潜的乐府诗创作，认为他兼收并蓄，基本上达到了他自己提出的“宁朴毋拙，宁疏毋炼”目标。

四　乐府诗创作方式及乐府诗学的探究

乐府诗的创作不同于一般徒诗，既要继承传统，又要有所创新，因而乐府诗学关注的对象也与一般诗学不同。本次会议上，部分论文探讨乐府诗的创作方式及乐府诗学。文晓华《魏晋六朝拟篇乐府诗初探》把乐府诗中“亦步亦趋”的写作方法称之为“拟篇法”，然后分阶段梳理拟篇乐府诗的发展演进，指出其意义在于“由文人个体的自我抒情向文人集团的共同娱乐转化”。马婧的《晚唐五代艳风对清商曲辞首辞的继承与受容》认为，晚唐五代艳风以乐府诗为重要的取资对象，在摹拟过程中通过“移情以自娱”“直截了当地实写其事其态”等方法开拓了艳诗的表现力。罗旻的《宋人的“补乐府”观念与乐府诗创作——以曹勋“古乐府”为例》通过研究曹勋的“补乐府”，指出乐府诗在宋代既维持传统又在创作观念、题材、形式等方面都有新变，尤其是因诗乐剥离而表现出明显的徒诗化倾向，在一定程度上预示着乐府诗创作的变革。吴蔚的《向度、张力与乐府诗的传承和演变》认为乐府诗创作虽然具有很强的传承性，但也有变化，类似于词义的引申过程，具有多向度性、多重性演变的特征；其理解向度越多，拟作越多；当主题越来越遥远时，便会产生新的题名。刘亮的《论胡应麟的乐府诗观念及其乐府诗学理论基石》认为，胡应麟对“乐府”概念的使用是随意的，更偏向于将其理解为“乐府民歌”，其诗学的理论基石为“文质”与“本色”论，胡氏以此作为汉乐府诗价值评判的典范。张建雄的《论乐府诗批评的经学化现象——以〈乐府原〉〈乐府广序〉〈乐府正义〉为考察中心》，对历史上各个时期的乐府诗批评经学化这一现象作了简要梳理，以《乐府原》《乐府广序》《乐府正义》为个案，对乐府诗批评中的经学化现象进行印证。

五　乐府诗与其他文体及艺术的互渗

乐府诗最初属于综合艺术，乃是文学、音乐及表演三者合一。这一点在近年来愈来愈受到研究者的关注，本次会议亦有论文言及于此。柳川顺子《魏晋乐府诗与说唱艺术之关系初探》认为，魏晋时期的乐府诗创作中受到以历史故事为题材的说唱艺术的影响，如傅玄《惟汉行》是通过宴席

场所，以《薤露》曲调敷衍“鸿门宴”故事；曹植乐府诗中的“宝剑值千金”与“季札挂剑”故事有关，“谗言三至，慈母不亲”与“曾母投杼”故事有关；古乐府《梁甫吟》受到“二桃杀三士”故事的影响。王克家《〈妇病行〉与汉代乐府歌诗的演剧性》认为，《妇病行》篇末的“乱曰”与乐舞有关，现在存留的文本“可能仅仅是喜剧表演中唱辞部分”，而其中的“记录表演动作的提示字”被略去，因此“虽不具有戏剧舞台演出本完备的形态”，但“完全有可能用于舞台的戏剧演出”。刘怀荣的《魏晋南北朝歌诗研究三题》，对南北朝歌诗的六大要素、娱乐本质、文体特征作出阐释，指出在今后的研究中应“充分考虑到歌诗是介于作为语言艺术的诗歌与作为表演艺术的说唱文学和戏曲之间的一种特殊的文学类型”，还应该探究魏晋南北朝歌诗“与其他文体深层的潜转、交融和互动关系及其文学史意义”。

乐府诗与一般意义上的诗歌及后来的词之间有着怎样的关系？这也是与会学者讨论的一个重要话题。魏永贵的《口头诗学视野下〈古诗十九首〉对汉乐府的继承研究》，通过对《古诗十九首》文本中程式类型的分析，认为古诗十九首“应该是演唱的产物，其文本中残留的演唱痕迹恰恰来源于它对汉乐府的继承”。程曙光的《王勃〈采莲赋〉之“赋中系歌”》对“赋中系歌”的源流进行考辨，分析赋与歌之间的关系，揭示其为初唐诗歌革新与盛唐七言古诗的繁荣做出的贡献。黄贤忠的《宋人乐府文体观对其词体认知的影响——以诗话词话中的称谓为例》，以宋代32部诗话与12部词话为考察对象，发现“乐府”和“词”的“语义混用集中于元祐到乾道百年间”，指出词体正是由“乐府”的推尊并进而走向文体独立的过程。

本次会议的主办地徐州曾出土过大量的汉画像石，在图像资料中有诸多乐府文艺镜像。朱存明、高梦晴的《汉画像中的乐舞图》收集了大量关于汉代乐舞的画像资料，可以回归到真实的历史境遇中来理解乐府诗的表演情况，通过文字记载的“诗”与“图”之间的互相阐释提供依据。朱存明、高梦晴的《汉画像中的乐府文艺镜像》即是对乐府诗与汉画像的相互印证，乐府诗《徐人歌》《梁甫吟》《君子行》《秋胡行》等叙述的故事在汉画像中都有所反映，换言之，汉画像作为乐府诗的镜像，把“时间性的文字描写的故事情景，以空间性的直观形式呈现了出来”。朱存明、孙昕姣的《汉乐府〈郊祀歌〉与汉画像的礼乐关系问题》则是个案研究，通过

对汉乐府《郊祀歌》与汉画像的对比，认为“两者在内容上都基于祭祀的主题，在艺术形式上有趋同性”，从而可以“在话语和图像的流动阐释中，发现汉代礼乐文明社会的真实语境”。

六 诗乐关系及乐府曲调的研究

乐府诗最初作为歌辞，与音乐有紧密关联。因此，诗乐关系及乐府曲调亦是本次会议中探讨较多的话题。张梅的《论两晋鞞舞的雅化》认为鞞舞从汉魏到两晋南朝再到北朝，经历了一个由俗而雅再俗的过程，由此证明雅乐舞曲虽然相对稳定，但也会因时代变迁而有所改变。苗菁的《隋代运河的开凿与乐府曲子及词调》，考察运河开凿后出现的各种新乐曲如《水调》《河传》《安公子》等，这些新乐曲进一步演变成词调。柏红秀的《〈破阵乐〉在唐代宫廷的兴衰及音乐史价值》通过梳理文献，表明《破阵乐》在唐代从太宗朝一直到晚唐敬宗朝都有过表演，但玄宗朝后被视为娱乐性的俗乐，“经历了仪式性与娱乐性的此消彼长”，从而说明“中国古代雅乐和俗乐并没有明显的界限，两者可以自由转换”。孟祥笑的《〈盘涉参军〉与唐代大曲》考察日本文献所存唐代大曲《盘涉参军》，认为唐代已“出现了大曲与参军戏相结合的现象”，它既是叙事体大曲，也是代言体大曲。李建栋的《论唐诗四声与胡乐旋律的匹配规律》以解译的七首唐传胡部新声杂曲为例，通过仔细比较和分析，总结出四声与胡乐旋律匹配的一些规律，如“平声、去声、入声较适用于上行旋律”“上声宜用于下行旋律”等，对声、辞如何相配做出了有益探讨。岳珍的《早期词调〈麦秀两歧〉二题》对《麦秀两歧》词调溯源，并对“别体”进行考察。孙萌萌的《论法曲》综合各种说法，细致梳理法曲的起源、音乐形态及发展流变，并对其根植的文化背景及盛衰缘由予以探究。于海博的《唐代杂技考》以文献、图像、文物资料为据，全面考察唐代的杂技项目如形体技巧、要弄技巧、高空技巧、其他技巧等四类 18 种，它们在表演过程中所配的音乐，“一是为杂技演出而专门创作新曲，一是改编流行乐曲以配合杂技演出”。李健正的《激活中华优秀音乐文化　创新音乐记谱法》通过对大量传统音乐的研究，结合当今音乐的发展，设计出两种新的记谱法，一种是将半字谱加入了节奏系统，成为具有中国特色、简明好用的新半字谱；另一种是把朱载堉的十二匀律和五线谱结合起来，创造出一种简明

的、直观的、好用的新五线谱。

七 乐府诗传播及域外乐府诗的观照

汉唐时期的乐府诗不仅在国内流传，还传至域外，尤其是在日本，保存了唐代文人的部分乐府诗，同时日本文人也创作了一些乐府诗。本次会议提交的论文对此有所涉及。刘洁的《日本平安时代汉诗文钞本中的唐代音乐文化——以〈千载佳句〉所涉为中心》从《千载佳句》中辑取十二联为“涉及唐乐曲的中土佚诗”，十二联为“非中土佚诗”，对其进行一一考辨，并分析该书中著录的各种音乐部类。文艳蓉的《〈新乐府〉在日本的流传与受容》从域外汉学的视角，对白居易《新乐府》在日本的流传、《新乐府》的汉文注释本及《新乐府》在日本的接受情况进行了全面讨论。长谷部刚的《古代日本乐府诗管窥》以《万叶集》《凌云集》及菅原道真的乐府歌诗创作为重点，探究了中国乐府歌诗对日本乐府歌诗的影响。

从以上综述可以看出，本次会议提交的论文及讨论的问题有以下特点。

第一，反映了乐府学研究的当下态势。参加本次会议的专家学者大都长期耕耘于乐府学领域，讨论的话题涉及文本、制度、艺术等多个方面，时间跨度涵盖了从商周至清代的各个时段，既有宏观的、纵向的考察，也有微观的、局部的分析，基本上反映出乐府学研究的各个方面及最新动态。

第二，加强了文学、音乐、艺术等各个学科的融合。乐府是综合艺术，仅仅立足于文学的角度难窥全貌，需要音乐、艺术、历史、表演等各个学科的研究者共同参与。本次会议既有文学研究者，也有一大批音乐研究者，这样就把各个领域的学者组合到更加广阔的视野中开展关联性的思考与研究，可以从不同的视角对乐府做出解释，不仅使研究对象得到了扩展，传统的学术格局也因而更加开阔。

第三，在研究内容与研究观念上进一步深化。比如，对乐府运行环境的考察更加注重礼乐的因素，对乐府诗文本的解读更加注重新意与深度，对音乐本体的研究更重视其形态与诗乐之间的关系，对乐府诗学的研究更加注重学术史范畴，尤其是将乐府诗与汉画像的结合，是本次会议的一大亮点，为乐府诗文本找到了真实的镜像，“语—图”互证必将引发学界对

乐府诗的重新阐释。

当然，通过会议期间的讨论，也反映出乐府学研究亟待思考与解决的一些问题。比如，关于“乐府”的定义与范围，虽然已有约定俗成的看法，但随着新材料的出现和研究观念的更新，目前出现了一些质疑，需要重新思考；乐府诗的诗乐关系，包括文化层面、形式层面、技术层面，仍有待于进一步拓展；乐府诗的分类史研究已取得一定成果，但是怎样展开乐府学史的其他层次、其他角度的研究也值得重视。

在会议期间，乐府学会还选举产生了新一届会长、副会长、正副秘书长、常任理事、理事等。吴相洲教授被选举为会长，赵敏俐教授、姚小鸥教授、李昌集教授、刘刚教授、项阳教授、刘怀荣教授、张树国教授被选为副会长，张煜副教授为秘书长，曾智安教授、王淑梅教授被选为副秘书长，范子烨教授、杨晓霭教授、曹胜高教授、王福利教授、苗菁教授等被选为常务理事，卢盛江教授、高人雄教授、柏俊才教授、左汉林教授、柏红秀教授、吴大顺教授、龙文玲教授、韩宁教授、王志清教授、王立增教授、刘亮教授、向回研究员等 41 人被选为理事。

总之，此次的乐府学会议显示出了新气象、新格局，表明乐府学研究更加成熟与自觉。我们相信，在学术界各位专家学者及广大同仁的支持下，乐府学研究一定会迎来辉煌的明天！

第二届乐府学会机构组成名单

顾　　问

李健正　曾永义　葛晓音　何寄澎

理　　事　（以姓氏拼音为序）

柏红秀　柏俊才　曹胜高　范子烨　高人雄
郭　丽　韩　宁　黄震云　李　骜　李昌集
李　玫　刘　刚　刘怀荣　刘　亮　龙文玲
卢盛江　马　婧　苗　菁　亓娟莉　王传飞
王福利　王克家　王立增　王淑梅　王志清
卫亚昊　魏永贵　吴大顺　吴相洲　向　回
项　阳　许云和　杨晓霭　姚小鸥　张国星
张树国　张勇风　张　煜　曾智安　赵敏俐
左汉林

常务理事　（以姓氏拼音为序）

曹胜高　范子烨　李昌集　李　玫　刘　刚
刘怀荣　苗　菁　王福利　吴相洲　项　阳
杨晓霭　姚小鸥　张树国　张　煜　曾智安
赵敏俐

境外通讯专家　（以姓氏拼音为序）

长谷部刚　金昌庆　李宝玲　廖美玉　柳川顺子
吕正惠　沈　冬　施议对　谢海平　佐藤利行

会　　长　吴相洲

乐府学会第二届理事简介

柏红秀，现为扬州大学新闻与传媒学院教授，博士生导师，系主任。主要从事传统文化与经典文艺研究。

柏俊才，现为陕西师范大学文学院教授，教育部新世纪优秀人才，陕西省百人计划特聘教授，博士生导师。主要从事汉唐文学研究。

曹胜高，陕西省“百人计划”特聘教授，陕西师范大学国学研究院院长，教授，博士生导师。

范子烨，现为中国社会科学院文学研究所研究员，中国社会科学院文学系教授，博士生导师。主要从事乐府学研究、魏晋南北朝文学研究。

高人雄，现为西北民族大学文学院二级教授、博士生导师、省一级重点学科“中国文学”学科带头人，主要从事魏晋南北朝唐宋文学研究。

郭丽，现为首都师范大学文学院副教授、硕士生导师。主要从事唐代文学和乐府学研究。

韩宁，现为首都师范大学文学院副教授、硕士生导师。

黄震云，中国政法大学中文系教授，诗人、书法家。

李骜，现为湖北文理学院文学与传媒学院副教授。

李昌集，现为江苏师范大学文学院教授，博士生导师，乐府学会副会长。主要从事中国古代音乐文学史及词曲学研究。

李玫，现为中国社会科学院文学研究所研究员、中国社会科学院研究生院教授、博士生导师。研究方向为中国古代戏剧。

刘刚，现为鞍山师范学院国学研究中心教授，湖北文理学院宋玉研究

中心特聘教授，中国屈原学会、乐府学会副会长。主要从事先秦两汉文学、文献学研究。

刘怀荣，现为中国海洋大学文学与新闻传播学院特聘教授，博士生导师，国学研究中心主任，乐府学会副会长。主要从事中国诗歌与诗学、魏晋南北朝唐代文学研究。

刘亮，现为海南大学哲学社会科学研究院常务副院长，教授。兼任中国韵文学会常务理事，乐府学会理事。主要研究方向为唐宋诗词、乐府文学等。

龙文玲，现为广西大学文学院教授，硕士生导师。主要从事先秦两汉文选与文献学研究。

卢盛江，现为南开大学教授，博士生导师。主要从事六朝至唐代文学研究。

马婧，现为中华书局副编审。主要从事文献学、乐府学研究。

苗菁，现为聊城大学文学院副院长，教授，古代文学学科学术带头人，硕士生导师。兼任中国音乐文学学会常务理事、乐府学学会常务理事、中国词学研究会理事、中国李清照辛弃疾研究会常务理事等。长期从事诗词、音乐文学及文化研究。

亓娟莉，现为咸阳师范学院文学与传播学院副教授，硕士生导师。主要从事唐代乐府文学与文献学研究。

王传飞，现为浙江越秀外国语学院副教授，硕士生导师。主要从事乐府学、先秦汉代文学研究。

王福利，现为苏州大学文学院教授、博士生导师。主要从事中国古代礼乐文化与文学的研究。

王克家，现为中国传媒大学文法学部助理研究员。主要从事先秦两汉文学、乐府学研究。

王立增，江苏师范大学文学院教授，研究生导师。主要从事汉唐乐府诗及古代音乐文学研究。

王淑梅，现为江苏师范大学文学院教授，中国古代文学专业硕士生导师。主要研究方向为乐府学、魏晋南北朝隋唐五代文学。

王志清，现为西安电子科技大学人文学院教授，硕士生导师。主要从事乐府学研究、魏晋南北朝文学研究。

卫亚昊，现为西安财经学院文学院副教授，专业方向为唐宋文学和乐府学研究。

魏永贵，内蒙古大学文学与新闻传播学院院长、教授，硕士生导师，主要从事先秦秦汉文学、古代文学理论、中国少数民族文学、乐府学研究。

吴大顺，现为广西师范大学文学院/新闻与传播学院副院长、教授，博士生导师。主要从事乐府学、文学传播学研究。

吴相洲，广州大学人文学院教授，现任乐府学会会长、中国唐代文学学会副会长、中国唐代文学会王维研究会会长、《民族文学研究》编委、《唐代文学研究年鉴》主编、《乐府学》主编。主要研究魏晋南北朝隋唐五代文学、乐府学。

向回，现为河北省社科院文学所副研究员。主要从事乐府学研究。

项阳，中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士生导师、学术与学位委员会委员，《中国音乐学》主编，乐府学会副会长，主要从事中国音乐文化遗产研究。

许云和，现为中山大学中国古文献研究所教授。主要研究方向为佛教与中国文学、出土文献与古代文学、汉魏六朝乐府。

杨晓霭，现为兰州理工大学文学院（国际教育学院）院长、教授，博士生导师。主要从事唐宋文学研究。

姚小鸥，现为中国传媒大学教授，博士生导师，乐府学会副会长。主要从事《诗经》、楚辞、乐府与戏剧学研究。

张国星，中国社会科学院文学研究所《文学评论》编委、编审、研究生院教授。

张树国，现为杭州师范大学文学院教授、硕士生导师，乐府学会副会长，主要从事先秦两汉文学研究、宗教与古典诗歌研究、谶纬文献与中古文学研究。

张勇风，现为山西师范大学戏剧与影视学院副教授，博士生导师。主要从事中国戏剧史研究、词曲研究。

张煜，首都师范大学中国诗歌研究中心副教授。研究方向为乐府学和中国古代诗歌史。

曾智安，现为河北师范大学文学院教授、副院长，博士生导师。主要

从事乐府学研究、唐代文学研究。

赵敏俐，现为首都师范大学文学院教授，中国诗歌研究中心主任，乐府学会副会长。主要从事中国古代文学研究。

左汉林，现为中央财经大学文化与传媒学院教授，硕士生导师。主要从事乐府学、杜诗学研究。

乐府学会第二届境外通讯专家简介

长谷部刚，日本东京人。现为关西大学文学系教授、硕士生导师。主要从事唐代文学研究、日中比较文学研究。

金昌庆，韩国釜山人。现为韩国国立釜庆大学人文学院教授、博士生导师，负责大韩中国学会编审、东北亚文化学会编辑理事，主要研究方向为唐宋文学和韩中比较文学。

李宝玲，台湾逢甲大学人文社会学院副教授。主要研究领域：诗学、词学及现代文学。

廖美玉，台湾台中人。现为台湾逢甲大学中国文学系特聘教授。主要从事诗学研究、唐代文学研究。

柳川顺子，日本大分县人。现为县立广岛大学教授。主要从事汉魏晋诗歌研究、唐代文学研究。

吕正惠，台湾嘉义人。曾在台湾清华大学中文系任教23年，在淡江大学中文系任教10年，现已退休。专研古典诗词与现代小说。

沈冬，台北市人，现任台湾大学艺文中心主任，音乐学研究所专任教授，曾任台大国际事务副校长、台大音乐学研究所所长等职。研究兴趣为中国音乐史、中国音乐理论。

施议对，台湾彰化人。现为澳门大学荣休教授。主要从事诗词学研究。

谢海平，台湾逢甲大学人文学院院长、教授。主要研究领域：唐代文学。

佐藤利行，日本广岛县广岛市人。现为广岛大学理事、副校长，文学院教授，日本学术会议连携会员。研究继承广岛大学中国古典文学斯波六郎先生一派学术传统，为日本六朝文学研究专家。

《乐府学》稿约

《乐府学》由广州大学人文学院和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊，乐府学会会刊。本刊诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。

本刊于2015年6月2日正式开通网上投稿系统。作者可登录中国知网《乐府学》投稿，也可以将文章直接发送到 yuefuxue@ 126. com 邮箱。本刊采用匿名审稿制度，不收审稿费。文章一经采用，即赠样书。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿1个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@ 126. com

   联系电话：010-68901621　010-68901622

   联系人：张煜



邮发代号：2-2984



出版社官方微信

www.ssap.com.cn



定价：79.00 元